



**Universität
Zürich^{UZH}**

**Musikleben und Mäzenatentum im 20. Jahrhundert:
Werner Reinhart (1884–1951)**

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Ulrike Thiele

Angenommen im Herbstsemester 2014
auf Antrag der Promotionskommission:

Prof. Dr. Laurenz Lütteken (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

Zürich, 2016

| | |
|--|------------|
| Vorwort | 1 |
| 1 Werner Reinhart: Musikförderung im 20. Jahrhundert | 9 |
| 1.1 Der stille Förderer der Künste: Werner Reinhart | 9 |
| <i>Mozartiana vitudurensia • 9</i> | |
| <i>Unterstützung „stricte anonym“ und „à fonds perdu“: Werner Reinhart als Förderer des Musiklebens und der Musikwissenschaft • 17</i> | |
| <i>„Werner Reinhart pays for everything“ oder „der Götti der Gesellschaft“: Edward J. Dent und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik • 22</i> | |
| <i>„Mittel-Europa seems to depend on you“: Geographie des Mäzenatentums • 29</i> | |
| 1.2 Maecenas Basiliensis: Paul Sacher | 36 |
| <i>Der „Unsichtbare“ und der Exponent: Reinhart und Sacher • 36</i> | |
| <i>Winterthurer und Basler „Studienaufführungen“ • 38</i> | |
| <i>Reinharts Netzwerk: Honegger, Strawinsky, Beck, Strauss • 41</i> | |
| <i>Schola Cantorum Basiliensis • 51</i> | |
| <i>Institutionelle Ambitionen und die „Causa Scherchen“ • 54</i> | |
| 2 Mäzenatentum als Familientradition | 67 |
| 2.1 Winterthur: „wo weitab der Welt die Künste blühten“ | 67 |
| <i>Eine Industrie- und Handelsstadt als „Musikinsel“ • 67</i> | |
| <i>Einflussorte der Familie Reinhart in Winterthur: Stadthaus, Villen, Museen • 70</i> | |
| 2.2 Die Firma „Gebrüder Volkart“ | 75 |
| <i>Entwicklungen in der ersten Reinhart-Ära • 75</i> | |
| <i>Einfluss auf das Familienleben • 79</i> | |
| 2.3 Vater Theodor und seine „Kunstmäzen“ | 82 |
| <i>„Wirtschaftsbürger“ und Kunstmäzen der „geistigen Suppenanstalt“ • 82</i> | |
| <i>Förderer von Hofer und Haller • 84</i> | |
| 2.4 Die Geschwister Reinhart und die schönen Künste | 88 |
| <i>Der kunstaffine Kopf der „Gebrüder Volkart“: Georg Reinhart (1877–1955) • 88</i> | |
| <i>Der Dichter: Hans Reinhart (1880–1963) • 90</i> | |
| <i>Der „Verehrer der Tonkunst“ und der anderen Künste: Werner Reinhart (1884–1951) • 94</i> | |
| <i>Der professionelle Sammler: Oskar Reinhart (1885–1965) • 98</i> | |
| <i>Die einzige Schwester: Emma Berta Nager-Reinhart (1890–1966) • 101</i> | |
| 3 Institutionelle Förderung | 103 |
| 3.1 Das Musikkollegium Winterthur: Die Ära Reinhart–Scherchen | 103 |
| <i>Vorgeschichte und neue Impulse durch Hermann Scherchen • 103</i> | |
| <i>Der Musikkollegiant als Förderer: „einer wohlthätigen unterirdischen Strömung“ gleich • 109</i> | |

| | | |
|----------|--|------------|
| 3.2 | Die Künste vereint: Das Schweizerische Marionettentheater in Zürich | 114 |
| | <i>Gründung: Von der Theaterkunst-Ausstellung 1914 zur Werkbund-Ausstellung 1918 • 114</i> | |
| | <i>Repertoire und weitere Entwicklung • 119</i> | |
| | <i>Höhepunkt und Abgesang: Manuel de Fallas „Meister Pedros Puppenspiel“ 1926 in Zürich • 124</i> | |
| 3.3 | Ein „leuchtendes Vorbild deutsch-schweizerischer Kulturgemeinschaft“: Die Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen | 128 |
| | <i>„Vertrauensmann“ Heinrich Burkards in Winterthur • 128</i> | |
| | <i>Kurze Blüte 1925 und Ausklang in Baden-Baden • 135</i> | |
| | <i>Rückkehr 1939 und nach 1945 • 140</i> | |
| 4 | Komponisten- und Werkförderung | 143 |
| 4.1 | Zwischen „Freundschaftsbeweis“ und „Tauschgeschäft“: Die Handschriftensammlung als Dokument des Mäzenatentums | 143 |
| | <i>Die Widmungen: Von Strawinsky bis Schoeck • 143</i> | |
| | <i>Die Genese der Sammlung: Schenkungen und Ankäufe • 151</i> | |
| 4.2 | Das Triumvirat Braunfels–Kaminski–Hoesslin | 159 |
| | <i>Empfehlungen und persönliche Bindungen • 159</i> | |
| | <i>Begegnungen im „anregenden Irrgarten“ und im „fruchtbaren“ Turm von Muzot • 164</i> | |
| | <i>Die 1930er-Jahre: Amtsenthebung, Auszeichnungen und Arrangements • 169</i> | |
| 4.3 | Musikpolitische Intervention I: „Meister Strauss“ in Baden | 177 |
| | <i>Strauss-Tradition in Zürich und Winterthur • 177</i> | |
| | <i>Von der Londoner Queen's Hall in die Rychenberg-Sammlung • 180</i> | |
| | <i>Die Uraufführungen der „Handgelenksübungen“ • 184</i> | |
| | <i>„Kunst und Politik“ I: Das Schaffhauser Bachfest 1946 • 188</i> | |
| 5 | Interpretenförderung | 193 |
| 5.1 | Musikpolitische Intervention II: Furtwängler – „persönlich in warmer Freundschaft Ihnen verbunden“ | 193 |
| | <i>Die Verbindung Reinhart-Furtwängler und der „Fall Hindemith“ • 193</i> | |
| | <i>„Kunst und Politik“ II: Furtwängler in Winterthur • 198</i> | |
| | <i>Verbote und Vereinbarungen • 202</i> | |
| | <i>Der Komponist Furtwängler in Winterthur und die letzte Rückkehr als Dirigent • 208</i> | |
| 5.2 | Clara Haskil zwischen ‚Winterthurer Geist‘ und Pariser ‚snobisme‘ | 212 |
| | <i>Zwischen Karriere und Krankheit: Ausbildung und erste Kontakte zu Winterthur • 212</i> | |
| | <i>Das Paris „de Polignac“ und der Winterthurer „horreur du snobisme“ • 223</i> | |
| | <i>Haskil als Fürsprecherin: Dinu Lipatti • 231</i> | |
| | <i>Ideelle und materielle Förderung: Haskil im Schweizer Exil • 234</i> | |
| 6 | Werner Reinhart als Musikmäzen des 20. Jahrhunderts | 241 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 7 | Anhang | 244 |
| 7.1 | „Sammlung W.R. Winterthur“, 1929 (CH-W Dep RS 99) | 244 |
| 7.2 | Widmungen und aktueller Gesamtbestand der Handschriftensammlung von Werner Reinhart, Rychenberg-Stiftung (CH-W Dep RS) | 250 |
| 7.3 | Aufführungslisten | 275 |
| | <i>A Paul Sacher als Dirigent in Winterthur</i> | |
| | <i>B1 Walter Braunfels als Komponist und Interpret in Winterthur und Zürich (Auswahl)</i> | |
| | <i>B2 Heinrich Kaminski als Komponist in Winterthur</i> | |
| | <i>B3 Franz von Hoesslin als Interpret und Komponist in Winterthur</i> | |
| | <i>C Richard Strauss als Komponist und Dirigent in Winterthur (bis 1952)</i> | |
| | <i>D Wilhelm Furtwängler als Komponist und Interpret in Winterthur</i> | |
| | <i>E Clara Haskils Konzerte in Winterthur</i> | |
| | <i>F Repertoireliste: „Schweizerisches Marionettentheater“ (1918–1935)</i> | |
| 7.4 | Quellen- und Literaturverzeichnis | 309 |
| | <i>A Archivalien</i> | |
| | <i>B Gedruckte Quellen</i> | |
| | <i>C Literatur</i> | |
| 7.5 | Abbildungsverzeichnis | 332 |

Lebenslauf

Selbstständigkeitserklärung

Vorwort

Dem Winterthurer Kaufmann und Musikförderer Werner Reinhart und seiner „durchaus besonderen Stellung im schweizerischen und (so dürfen wir füglich sagen) im europäischen Musikleben“ widmete der bedeutende Schweizer Musikwissenschaftler und -kritiker Willi Schuh (1900–1986)¹ im Jahre 1944 eine komplette Nummer der *Schweizerischen Musikzeitung*.² Dass dieselbe Ehrung wenige Monate später keinem Geringeren als Richard Strauss zuteilwurde,³ unterstreicht zusätzlich diese „durchaus besondere Stellung“ und den hohen Rang in der Musikwelt, den der Musikologe dem Mäzen durch das Sonderheft zuerkannte. Anders jedoch als bei Strauss machte Schuh Reinhart zwar „zum Gegenstand unserer Verehrung, nicht aber zu dem einer Untersuchung“, weil dies auf mehrfache Weise „dem treuen und feinsinnigen Freund und Förderer der Künste – der Musik und der Musiker vor allem andern“ – zu Lebzeiten widerstrebt und nach Ansicht Schuhs seinem Wesen widersprochen hätte: Denn Reinharts „mit so viel Vornehmheit“ – ein Topos, der auch im Zusammenhang mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Reinhart wiederbegegnet⁴ –, mit „Takt und Großherzigkeit geübtes Einstehen und Wirken für die Kunst und die Künstler“ habe „weit in die Öffentlichkeit hinaus“ gestrahlt.⁵ Gleichzeitig blieb sein Fördern „seinem Ursprung und seinem Wesen nach [...] doch an die private Sphäre gebunden“.⁶ So mache nicht nur „dieses sichtbare und unsichtbare Wirken“ Reinharts Person „verehrungswürdig“,

¹ Zwischen 1941 und 1968 war Schuh Schriftleiter der SMZ, zuvor u.a. Redakteur bei der Neuen Zürcher Zeitung. Vgl. Stollberg, Arne: „Willi Schuh“, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 3, Zürich 2005, S. 1638–1639. Briner, Andres: Willi Schuh, 1900–1986. Musikwissenschaftler [sic], NZZ-Redaktor [sic], Schoeck-Pionier und Strauss-Biograph (= 182. Neujaahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1998). Zürich 1998. Sowie den Briefwechsel WR-WSchuh, CH-Wmka Dep MK 365/22, 340/71.

² „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“, in: Schweizerische Musikzeitung 84 (1944), Nr. 3, S. 73–91.

³ „Richard Strauss, der Achtzigjährige. Zum 11. Juni 1944“, in: Schweizerische Musikzeitung 84 (1944), Nr. 6, S. 218–276 (Auch die Werbeanzeigen wurden auf den Jubilar abgestimmt und wurden deswegen mit einbezogen).

⁴ Der Ehrendokortitel wurde Werner Reinhart im Jahr 1932 von der Universität Zürich verliehen. Im Protokoll der Sitzung vom 19. Dezember 1931 ist zum Traktandum 2 notiert: „2) Ehrenpromotion: Herr Werner Reinhart bei Anlass der Goethefeier 9. Febr.: ‚den vornehmen u. verständnisvollen Förderer von Musik u. Dichtung‘.“ Protokoll der Philosophischen Fakultät I, 1916–1938, StAZH Z 70.2900, S. 244f. Da der Protokollband als Ganzes noch der Schutzfrist von 80 Jahren ab Schluss des Bandes untersteht, sei für die Auskünfte Herrn Hans Ulrich Pfister vom Staatsarchiv des Kantons Zürich herzlich gedankt.

⁵ SMZ 1944, S. 73.

⁶ Ebd.

sondern seine „geistige Haltung“ im „Verhältnis zum Reiche des Geistes und der Kunst“, die Reinharts „Tun wie [...] Lassen“ bestimmte und seinen „Stil“ ausmache.⁷

Diesem „Stil“ und dem „Wesen“ des Reinhart'schen Mäzenatentums sowie dem „sichtbaren“ als auch dem bisher „unsichtbaren Wirken“ des Förderers nachzugehen, hat sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe gemacht. Gemäß den Ausführungen von Willi Schuh ist anzunehmen, dass sich diese Studie mit ihrer Fokussierung auf die Person Werner Reinharts – wenngleich mit gebührendem zeitlichem Abstand – wohl seinem Willen widersetzen würde, der immer darauf bedacht war, die eigenen Spuren bestmöglich zu verwischen. Doch vielleicht ist nicht zuletzt sein tiefgreifendes Interesse an der Musikwissenschaft und zugleich sein (finanzielles) Engagement beim Aufbau des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Zürich⁸ Grund genug, sein Wirken zum Gegenstand einer systematischen Untersuchung zu machen. Hinzu kommt, dass der bisherige Forschungsstand allzu schnell umrissen ist, da lediglich zwei größere Arbeiten zu Werner Reinhart vorliegen: Der Publikation von Georges Duplain „L'homme aux mains d'or“ (1988)⁹ gingen die drei Bände „Zehn Komponisten um Werner Reinhart“ (1979–1983) von Peter Sulzer voraus.¹⁰ Diese stellen zwar eine verdienstvolle und detailreiche erste Annäherung an Werner Reinhart und seine Kontakte zu Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Ernst Křenek (Bd. 1) sowie Paul Hindemith, Arthur Honegger, Hans Pfitzner, Richard Strauss und Othmar Schoeck (Bd. 2) dar, auferlegen sich aber eine „strenge Selektion“ und erschöpfen den Gegenstand daher nicht im Geringsten.¹¹ Sulzer selbst wies darauf hin, dass dadurch „ein paar besondere Lieblinge Werner Reinharts, die heute mehr oder weniger in Vergessenheit geraten sind, zum Beispiel Heinrich Kaminski und Walter Braunfels“ unberücksichtigt blieben – wohl auch, weil den „Vergessenen“ weniger Zugkraft als seiner am Kanon der

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Kap. 1.1.

⁹ Duplain, Georges: *L'homme aux mains d'or. Werner Reinhart, Rilke et les créateurs de Suisse romande*. Lausanne 1988.

¹⁰ Sulzer, Peter: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950 (= 309. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Bd. 1, Winterthur 1979 [Im Folgenden mit Kurztitel: Sulzer I]. Ders.: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950 (= 310. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Bd. 2, Winterthur 1980 [Kurztitel: Sulzer II]. Ders.: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*. Briefwechsel (= 313. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Bd. 3, Zürich 1983 [Kurztitel: Sulzer III]. Der dritte Band „Briefwechsel“ ist ein durchaus brauchbares Hilfsmittel, da zahlreiche handschriftliche Dokumente transkribiert wurden, entspricht jedoch nicht den wissenschaftlichen Standards einer Briefedition. Er bildet auch von den ausgewählten Komponistenkorrespondenzen nur eine Auswahl ab, die darüber hinaus zahlreiche Textpassagen aussparen, sodass eine neuerliche Inaugenscheinnahme der Quellen häufig unerlässlich ist.

¹¹ Sulzer I, S. 12.

klassischen Moderne und Avantgarde orientierten Auswahl innewohnte.¹² Für die vorliegende Arbeit wurde folglich dieser „Ausschnitt aus dem Wirkungskreis“ Reinharts um Tonschöpfer erweitert, die für den Mäzen wie auch für das damalige Musikleben von größter Bedeutung waren. Zudem wurde die ausschließliche Fokussierung auf Komponisten aufgehoben – zugunsten eines umfassenderen Verständnisses von Musikgeschichte, die nicht mehr nur Kompositionsgeschichte, sondern gleichermaßen Institutionen- und Interpretengeschichte ist. Entsprechend wurden in gleicher Weise neben herausragenden Persönlichkeiten wie Wilhelm Furtwängler,¹³ über den die Sekundärliteratur denkbar zahlreich ist, auch Interpreten und Institutionen mit umfangreicheren Ausführungen bedacht, die teilweise selbst noch Desiderate der musikwissenschaftlichen Forschung darstellen – wie Clara Haskil oder das Schweizerische Marionettentheater in Zürich.¹⁴

Als Grundlage für die vorliegende Untersuchung wurde im Rahmen des Forschungsprojektes „Musikkollegium Winterthur: Briefwechsel Werner Reinhart“ der (Brief-)Nachlass, der nach seinem Tod 1951 in den Besitz des Musikkollegiums überging, sorgfältig gesichtet und eine inhaltlich begründete Auswahl von einigen tausend Briefen in einer Online-Datenbank erfasst.¹⁵ Auf diese Einträge, welche die Basisdaten zur Entstehung und Aufbewahrung, der äußeren Erscheinung des Dokuments sowie Regesten enthalten, wird im Folgenden mit der eindeutigen Identifikationsnummer (ID) verwiesen. Dass Werner Reinhart mit seiner außerordentlich umfangreichen Korrespondenz einen so reichen Fundus hinterlassen hat, ist ein seltener Glücksfall: Denn der Nachlass enthält nicht nur beachtliche Briefumfänge von bedeutenden Korrespondenzpartnern, sondern – und dies wohl dank seiner kaufmännischen Akkuratessse – auch seine eigenen Schreiben als Typoskript-Durchschläge. Gerade in Bezug auf so heikle Angelegenheiten wie Geldgeschäfte, über die ein Mäzen wie Reinhart nicht viele Worte verloren hat, sind diese Dokumente, die gerade nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren, von besonderem Wert, um auch dem verborgenen Wirken Reinharts näher zu kommen. Da die Briefe häufig mehr enthalten als die bloße „epistolare Botschaft“¹⁶ wurden zudem einige besonders aufschlussreiche Dokumente als Faksimile wiedergegeben: Korrekturen, Ergänzungen und farbige Annotationen ermöglichen nicht selten zusätzliche

¹² Ebd., S. 13.

¹³ Vgl. Kap. 5.1.

¹⁴ Vgl. Kap. 5.2 und 3.2.

¹⁵ <http://www.musik.uzh.ch/static/mizdb>.

¹⁶ Bohnenkamp, Anne und Waltraud Wiethölter: Zur Einführung, in: Dies. (Hrsg.): Der Brief – Ereignis & Objekt (= Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 11. September bis 16. November 2008). Frankfurt a.M. 2008, S. IX–XI, hier IX.

Rückschlüsse auf die Beziehung der Briefpartner.¹⁷ Ähnliches gilt für nur vermeintlich unspektakuläre Quellen wie gedruckte Partituren, in denen Reinhart mit Bleistift vermerkte, welche Konzertaufführungen er in London, Paris oder Zürich besuchte und sie damit zu wertvollen Quellen bezüglich seiner Hörerfahrungen und -prägungen machte – seltene Anhaltspunkte einer sonst schwer greifbaren Biographie.¹⁸

Wahrnehmbar und zweifellos noch immer im Gedächtnis ist Werner Reinhart jedoch bis heute in seiner Heimatstadt Winterthur: Fast vierzig Jahre seines Lebens widmete er, neben seiner Arbeit in der elterlichen Firma Gebrüder Volkart, dem Musikkollegium Winterthur. Zunächst als Quästor und später als Präsident der Konzertkommission prägte Reinhart die Entwicklung dieser Institution maßgeblich. Dass die vorliegende Arbeit den Titel „Musikleben und Mäzenatentum“ trägt, ist daher auf das Engste verbunden mit ihrem Protagonisten Werner Reinhart, der seiner Fördertätigkeit nicht nachkam, um sich dadurch als pekuniär potenter Mäzen zu präsentieren und sich durch beliebige, austauschbare „Prunkstücke“ – wie große Komponistennamen – zu schmücken. Vielmehr war er bestrebt, durch sein Agieren ein lebendiges und qualitativ hochstehendes Musikleben zu ermöglichen, jedoch ohne dass dieses unmittelbar mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden sollte: Mäzenatentum also nicht des Mäzens, sondern des Musiklebens wegen. Nachdem in Kapitel 1.1 in einer Einleitung – ähnlich einer „Visitenkarte“ – die Bandbreite seiner mäzenatischen Tätigkeit aufgefächert wird und ihm in Kapitel 1.2 der heute sehr viel bekanntere Paul Sacher vergleichend zur Seite gestellt wird, soll in den Kapiteln 3 bis 5 anhand sprechender Fallbeispiele den Verbindungen zwischen Reinharts Mäzenatentum zum Musikleben und zur Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachgegangen werden. Dass diese Spuren weit über die Stadtgrenzen Winterthurs hinaus führen, machte ihn für eine umfangreiche Untersuchung so reizvoll, wenngleich sein Mäzenatentum ohne seinen bürgerlichen Winterthurer Hintergrund – mit der hier gültigen „Hochschätzung von Arbeit und Leistung, von Wissenschaft und Kunst“ sowie der „Wohltätigkeit, verstanden als Hilfe zur Selbsthilfe“ – undenkbar wäre.¹⁹ So bleibt methodisch immer die Perspektive des Individuums Werner Reinharts bestimmend, der in bedeutender Weise Einfluss auf die Entstehung von Musikgeschichte nahm. Dabei ist einerseits immer wieder die Frage nach den

¹⁷ Vgl. bspw. Kap. 1.2, Abb. 5: Brief von Paul Sacher an Werner Reinhart mit dessen lakonischer Annotation mit Rotstift.

¹⁸ Vgl. bspw. Kap. 4.3, Abb. 17.

¹⁹ Vgl. Kap. 2. Kocka, Jürgen und Manuel Frey: Einleitung und einige Ergebnisse, in: Dies. (Hrsg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert (= Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 2). [Berlin] 1998, S. 7–17, hier 9.

finanziellen Mitteln von Interesse, wofür und in welcher Höhe er diese für bestimmte Unternehmungen, Komponisten und Interpreten bereitstellte. Andererseits wurde Reinhart nicht nur seines Geldes wegen umworben, sondern auch wegen seiner tiefgreifenden musikalischen Kenntnisse, seines diplomatischen Geschickes und seines fundierten Urteils verehrt.

Das folgende kurze Beispiel soll einen ersten Eindruck davon geben, dass Reinhart nicht nur als Geldgeber geschätzt wurde: Der in Donaueschingen zustande gekommene Kontakt zu Hans Schorn, der für Ende des Jahres 1925 in Karlsruhe eine Konzertreihe unter dem Motto *Schweizer Tage* plante, führte im Laufe eines vertieften Briefwechsels dazu, dass Werner Reinhart schließlich sowohl bei der Programmplanung als auch bei der finanziellen Absicherung der Veranstaltung behilflich war. Auf dem Programm stand unter anderem am 19. November 1925 die *Elegie* von Othmar Schoeck, einem Schützling Reinharts von besonderem Rang. Dem Schreiben an Schorn vom 12. November 1925 fügte Reinhart nicht nur einen Scheck über 2'000.– Mark bei, der Honorar und Reisespesen des Komponisten Othmar Schoeck, des Sängers Felix Loeffel und sogar des Berner Quartetts deckte, sondern vor allem folgende Anmerkung: „Die Mitwirkenden wissen soweit nichts von meiner finanziellen Subventionierung der Sache und brauchen es auch nicht zu erfahren“.²⁰ Dass diese Bescheidenheit keine vereinzelte Camouflage, sondern grundlegendes Merkmal von Reinharts Mäzenatentum ist, wird sich in den folgenden Kapiteln an ganz verschiedenen Beispielen zeigen. Dass er außerhalb der Schweiz heute nur noch wenig bekannt ist, liegt wohl zu einem nicht geringen Teil in diesem „Stil“ seines Mäzenatentums begründet.

Damit verkörpert Werner Reinhart nur eine von vielen Spielarten des Mäzenatentums und unterschiedlichsten Rollenverständnissen, die aus den individuellen charakterlichen Gegebenheiten ebenso wie aus den spezifischen politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen resultieren. Ganz zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulierte der klassische Philologe Georg Goetz (1849–1932) in seiner Rede „C. Maecenas“ im Jahr 1902 eine allgemeingültige Idealvorstellung des Mäzens anhand des historischen Vorbildes Gaius Maecenas (70 v. Chr.–8 v. Chr.): „Er hat mehrere begabte Dichter an seinen Tisch gezogen, hat Sorge getragen, dass die Noth des Lebens das Talent nicht erstickte, und hat für ihre Schöpfungen nicht nur warmes Interesse, sondern, was mehr werth ist, feines Verständniss an den Tag gelegt.“²¹ Bereits Goetz wies darauf hin, dass der Begriff des „Maecens“ seit der

²⁰ Brief WR-HSchorn 12.11.1925, CH-Wmka Dep MK 365/21.

²¹ Goetz, Georg: C. Maecenas. Rede gehalten zur Feier der akademischen Preisverleihung am 21. Juni 1902. Jena 1902, S. 14.

Renaissance allgemein verbreitet war, in der Folge aber im Umfeld autoritärer Einflussnahmen durch fördernde Herrscher zunehmend negativ konnotiert wurde bzw. ihm keine ausschließlich positive Bedeutung mehr zukam.²² Auf die grundlegenden Ausführungen von Goetz nimmt 1929 auch Leopold von Wiese und Kaiserswaldau (1876–1969), der erste ordentliche Professor für Soziologie in Deutschland, Bezug und lässt seinen sozialgeschichtlichen Exkurs in eine aktuelle Bestandsaufnahme der „Funktion des Mäzens im gesellschaftlichen Leben“ münden.²³ So konstatierte Wiese nun eine grundlegende Veränderung: „Im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart“ sei „neben dem persönlichen Mäzenat“ nun „häufiger auch ein anonym-kollektives“ zu beobachten, „womit nicht gemeint sein soll – was es auch gibt – daß der Spender unbekannt bleibt oder ein Kollektivum, eine Gruppe ist, sondern der Empfänger der Gabe ist in solchen Fällen nicht als Person bestimmt“.²⁴ Zum Fortschritt erklärte er einerseits, „wie sachlich und sozial denkend die Gegenwart gegenüber den Tagen der Renaissance und des Barocks geworden“ sei, da alles, was „nicht unmittelbar auf das Gemeinwohl“ bezogen sei „in der Öffentlichkeit fast als unsittlich, jedenfalls als nicht ausreichend gerechtfertigt“ erscheine.²⁵ Das habe zur Folge, dass Mäzene „in der Gegenwart [...] zumeist Persönlichkeiten“ seien, die „Stipendien für einen bestimmten Personenkreis aus dem Bereich der geistigen Arbeit aussetzen“, jedoch „kaum oder gar nicht die Auswahl der Personen selbst treffen“.²⁶ Andererseits seien „Kunst und Wissenschaft [...] Institutionen geworden“, was bereits zu seiner Zeit „eine gewisse Verhärtung in Organisationsformen“ bedeute, „die der Schaffensfreiheit Zügel anlegen“: „Hier aber ergibt sich gerade für das heutige Mäzenat die große soziale Funktion. [...] Der Mäzen kann unserer Kultur das Maß von freier, auf persönliche Kräfte gestützter Beweglichkeit sichern, das mit andern Mitteln nicht zu schaffen ist“.²⁷ Der „wahre Mäzen“ werde zunehmend durch diesen Typus des „Förderer[s], den Freund der Anstalt“ ersetzt: „Daneben gibt es sicherlich noch manches private, persönliche, vielfach geheime Mäzenat; aber dass ein Minister einem Dichter ein Landgut, ein Bankier einem Maler ein Atelier, einem Professor eine Bibliothek schenkt, ist wohl nicht mehr gerade allzu häufig“, schrieb Wiese 1929 – als Reinharts Wirken in der Schweiz in voller Blüte stand.²⁸ Aus dieser Besonderheit heraus ergibt sich auch, dass die strikte terminologische Abgrenzung Wieses zwischen

²² Goetz 1902, S. 5ff.

²³ Wiese und Kaiserswaldau, Leopold von: Die Funktion des Mäzens im gesellschaftlichen Leben. Fest-Rede gehalten bei der Gründungsfeier der Universität Köln am 4. Mai 1929. Köln 1929.

²⁴ Wiese 1929, S. 14.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 24.

²⁸ Ebd., S. 16.

„Mäzen“, „Wohltäter“, „Gründer“, „Förderer“ und „Gönner“ in dieser Arbeit nicht per se Anwendung finden kann – vor allem in Bezug auf den Begriff des „Förderers“, der hier als neutral erachtet werden soll.²⁹ Dennoch liefert Wiese in seinen Definitionen wichtige Begrifflichkeiten, die für Reinhart von großer Bedeutung sind:

„Mit dem Wohltäter und dem Gönner, der seine Gunst in materiellen Hilfen bekundet, hat der Mäzen gemein, daß er anderen Personen ohne eigenes, in Geld meßbares privatwirtschaftliches Interesse Mittel à fonds perdu und ohne ihm selbst zufließende Verzinsung zur Verfügung stellt. Es ist für ihn niemals unmittelbar ein Geschäft damit verknüpft; es handelt sich um Geschenke, die, privatwirtschaftlich und rein rechnerisch betrachtet, nichts einbringen, sondern auf der Verlustseite zu buchen sind. Mäzenat und rentable Rechnungslegung vertragen sich schlecht“.³⁰

Neben der Förderung „à fonds perdu“ wird auch die Charakterisierung – wenn auch nicht derart explizit – wiederbegegnen, dass „das Land des großartigsten, zugleich versachlichsten Mäzenats“ zur Zeit Wieses „die Vereinten Staaten von Amerika“ waren. Eine weitere Differenzierung sei abschließend angeführt, die für das historische Verständnis von Mäzenatentum aufschlussreich ist und gleichermaßen erschreckend gegenwartsbezogen erscheint:

„Vom Wohltäter und bloßen Gönner unterscheidet aber den Mäzen seine Liebe und sein Geschmack für die Werke der Kunst und der Wissenschaft. Ich [Wiese] möchte die heutigen Förderer des Sports, etwa den Baron Coubertin, der die olympischen Spiele zunächst finanziert hat, oder den Kaugummi-König Whrigley, der das Marathonschwimmen in Amerika bezahlt hat, nicht als Mäzene bezeichnen. Sie sind Förderer und Gönner der Leibesübungen; aber wir wollen doch den heute in der öffentlichen Beachtung so arg in Rückstand geratenen Leistungen und Werken des Geistes wenigstens den Begriff – leider nicht auch das Portemonnaie – der Mäzene vorbehalten.

Wenn nun auch der echte Mäzen – wenigstens der alten Stils – bestimmten Personen beistehen wollte und an ihnen zum Wohltäter wurde, so ist doch in gleicher Weise sein Sinn auf die Leitung, auf die tatsächliche Verschönerung und Bereicherung des Daseins gerichtet. Ein Mäzen will dadurch, daß er einem Menschen hilft, die Entstehung eines Werkes fördern. Das unterscheidet ihn vom Wohltäter.“³¹

In diesem Sinne sollen die nachfolgenden Ausführungen der Betrachtung von Werner Reinhart als einem Mäzen „alten Stils“ dienen, der sicher kein „bloßer Gönner“ war und dessen Wirken zwar nicht solitär, aber bereits Ende der 1920er-Jahre auch „nicht mehr gerade allzu häufig“ war. Bereits an diesem Punkt der Untersuchung legt die Individualität der Mäzene – und daher jeden Mäzenatentums – nahe, dass eine vor knapp 30 Jahren als

²⁹ Ebd., S. 16ff.

³⁰ Ebd., S. 17.

³¹ Ebd., S. 17f.

Desiderat bezeichnete „Geschichte des Mäzenatentums“ noch immer nicht erstrebenswert erscheint. Diese Forschungslücke wäre wohl nur durch eine Fülle von Einzelstudien mit entsprechender Tiefenschärfe zu schließen.³² Doch die vorliegende Arbeit will nicht nur einen Beitrag zu einer Gesamtdarstellung der Entwicklung des (Musik-)Mäzenatentums leisten, sondern das Hauptanliegen soll vorrangig sein, den zahlreichen Verbindungen des Mäzens Werner Reinhart zum Musikleben seiner Zeit nachzuspüren und auf diese Weise eine neue Perspektive auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu eröffnen.

* * *

An dieser Stelle sei noch ein kurzes Dankeswort erlaubt: Mein herzlicher Dank gebührt an erster Stelle meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken, der das Entstehen dieser Arbeit nicht nur ermöglicht hat, sondern es in äußerst umsichtiger Weise, mit größtem Interesse sowie vielen weiterführenden Hinweisen begleitete. Darüber hinaus danke ich herzlich meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, der an verschiedenen Wegpunkten ebenfalls wichtige und ermutigende Impulse gab. Außerdem sei allen (auch mittlerweile ehemaligen) Mitarbeitern des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Zürich mein verbindlichster Dank ausgesprochen, die in vielfältiger, immer aufrichtiger und konstruktiver Weise seit Beginn des Forschungsprojektes an dessen Fortschritten sowie am Entstehen der vorliegenden Arbeit intensiv Anteil genommen haben. Ein besonders herzlicher Dank gebührt Frau Dr. Gertrud Muraro-Ganz, die mir mit unzähligen wertvollen Ratschlägen zur Seite stand und von deren fürsorglicher Betreuung des Archivs des Musikkollegiums Winterthur ich immer wieder profitieren durfte, wobei ihr eigener Wissensschatz bereits ein wertvolles Archiv darstellt. Darüber hinaus sei dem Musikkollegium Winterthur gedankt, stellvertretend Herrn Thomas Pfiffner sowie seinem Nachfolger im Amt des Geschäftsführers Herrn Samuel Roth und Herrn Ulrich Amacher; außerdem der Studienbibliothek Winterthur, Herrn Dr. Andres Betschart und seinen Mitarbeitern; der Musikabteilung und der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich (Herrn Dr. Urs Fischer und seinen Mitarbeitern sowie Frau PD Dr. Annett Lütteken); der Paul Sacher-Stiftung Basel (Herrn Dr. Felix Meyer); den Archives musicales der Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne (Frau Verena Monnier); dem Archiv des Schönberg-Centers Wien (Herrn Eike Fess); Herrn Dr. Andreas Wilts (Fürstlich Fürstenbergischen Archiv, Donaueschingen); Herrn Horst Fischer (Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen); Herrn Prof. Michael Braunfels und Frau Susanne Bruse (Familienarchiv Walter Braunfels) sowie Ursula Rudhardt-von Hoesslin.

Ganz am Schluss soll der tiefempfundene persönliche Dank stehen – an meine Freunde, die mich besonders in der Endphase in rührender Weise helfend unterstützt haben, sowie an meine Familie und meinen Partner, ohne deren jahrelange liebevolle und aufopferungsvolle Unterstützung das Entstehen dieser Arbeit nicht denkbar gewesen wäre.

³² Daweke, Klaus und Michael Schneider: Die Mission des Mäzens. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste. Opladen 1986, S. 11.

1 Werner Reinhart: Musikförderung im 20. Jahrhundert

„Lieber Herr Reinhart,
Wer sich dereinst mit der Musikgeschichte
und dem Schicksal der Musiker des 20. Jahrhunderts beschäftigt,
wird immer wieder Ihrem Namen begegnen.“¹
(Paul Sacher)

1.1 Der stille Förderer der Künste: Werner Reinhart

Mozartiana vitudurensia

Zu Beginn dieser Arbeit über Werner Reinhart soll zunächst ein Panorama seines Wirkens in all seiner Vielgestaltigkeit entfaltet werden, durch welches allgemeine Wesenszüge, die teils nochmals in eigenen Kapiteln ausführlicher zu diskutieren sind, anhand sprechender Beispiele herausgestellt werden: seine musikalischen – musikpraktischen und musikwissenschaftlichen – Interessen, die in den Programmen des Musikkollegiums Winterthur unverkennbare Spuren hinterließen; einige persönliche und – nicht selten zugleich – institutionelle Verbindungen, die für ihn von Bedeutung waren; die Art und Weise, in welcher er Förderungen vergab – und nicht zuletzt, wie er sich dadurch in einer „Geographie“ des Mäzenatentums verorten lässt.

Dass die wichtigste, weil einzige autographe Quelle zu Wolfgang Amadé Mozarts Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622 in Winterthur liegt, ist zwar bekannt, deswegen jedoch nicht minder spektakulär. Wie diese 199 Takte umfassende, sowohl musikalisch wie pekuniär wertvolle Handschrift nach Winterthur kam und Teil der Sammlung der Rychenberg-Stiftung wurde, soll daher im Folgenden in einer etwas umfassenderen Provenienz-Studie nachvollzogen werden.² Der Entwurf KV 621b, der im Titel von unbekannter Hand als „Angelegtes Allegro zu einem Concert fürs Bassethorn“ bezeichnet ist, gilt als bedeutendste Erkenntnisgrundlage für das Klarinettenkonzert KV 622. Diesem Entwurf können neben dem Eintrag in Mozarts eigenhändigem „Verzeichnüß aller meiner Werke“ lediglich Druckausgaben der Stimmen sowie eine ausführliche Rezension in der

¹ Brief von Paul Sacher an Werner Reinhart, Jan./Feb.1944, CH-Bps Sammlung Paul Sacher.

² CH-W Dep RS 43. Vgl. Anhang 7.1 und 7.2. Zu Werner Reinhalts Handschriftensammlung vgl. Kap. 4.1.

Allgemeinen musikalischen Zeitung zur Seite gestellt werden.³ In G-Dur beginnend und von Takt 180 an in A-Dur notiert, fand der Solopart, dessen Besetzung wegen des ungewöhnlich großen Tonumfangs im tiefen Register viel diskutiert wurde,⁴ unverändert Eingang in den ersten Satz des Klarinettenkonzertes.

In der sechsten, also noch immer gültigen Auflage des Köchelverzeichnisses wird die Provenienz-Geschichte der Handschrift in knapper Form wie folgt zusammengefasst:⁵

„Winterthur, Rychenberg-Stiftung (1951); vorher Werner Reinhart (1935); LLA Auktion 55 (12. Okt 1929) Nr. 34: Offenbach, Aug. André.“⁶

Werner Reinhart als gleichermaßen passioniertem und versiertem Klarinettenisten lag nicht nur die Förderung des Musiklebens, von Musikern, Dirigenten, Komponisten und Institutionen besonders am Herzen, gleichwenn die finanzielle Unterstützung hierin keinesfalls ihre Erschöpfung fand, wie sein Engagement für Schriftsteller und Bildende Künstler zeigt.⁷ Sondern darüber hinaus schlug Reinharts Herz auch für Musik in ihrer niedergeschriebenen Form, wobei die Handschriftensammlung Reinharts und sein Mäzenatentum an vielen Stellen eng miteinander verbunden waren.⁸ Nach seinem Tod im Jahr 1951 gingen alle Manuskripte aus Reinharts Besitz in die von ihm gegründete Rychenberg-Stiftung ein, so auch Mozarts „Winterthur-Manuskript“ KV 621b.⁹ Damit wäre zwar die letzte Station der Provenienz geklärt, doch wäre dies allein eine recht unbefriedigende Antwort auf die Frage, wann und wie das Mozart'sche „Allegro“ zuvor den Weg in Werner Reinharts Sammlung gefunden hatte. Sowohl im Köchelverzeichnis als auch im Kritischen Bericht der Neuen Mozart Ausgabe¹⁰ findet sich die Angabe, dass sich der Konzertsatz für Bassethorn von 1935 an in Werner Reinharts Besitz nachweisen lässt – eine Jahresangabe, die es zu hinterfragen gilt,

³ Vgl. NMA V/14/4 Notenband, S. VIIIff. mit Faksimile des autographen Entwurfs, S. 165ff. sowie Kritischer Bericht, S. d/4ff.

⁴ Siehe Hess, Ernst: Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzertes KV 622. In: Mozart-Jahrbuch 1967, S. 18–30; Poulin, Pamela L.: The Bassett Clarinet of Anton Stadler. In: College Music Symposium, Jg. 22, Nr. 2, 1982, S. 67–82; Grüß, Hans: Immer, wenn die Klarinette ins Spiel kommt, kann von Liebe die Rede sein. Über die Grundzüge der Instrumentation Wolfgang Amadeus Mozarts. In: Oboe – Klarinette – Fagott (Hrsg.): Das Problem Klarinette. Bauweise, Spieltechnik, Repertoire (=Beiheft 14/2, Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts), Schorndorf 1992, S. 5–15; Lawson, Colin: Mozart. Clarinet Concerto. Cambridge 1996; Weston, Pamela: Mozarts Konzert Original für Bassett-Klarinette. In: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 52, Nr. 3, Wien 1997, S. 13–19; Duda, Erich: Zwei Fragen zur Bassettklarinette geklärt? In: Acta Mozartiana, Jg. 45, Nr. 1/2, 1998, S. 19–22; Gülke, Peter: Musik aus dem Instrument für das Instrument. Klarinettenkonzert A-Dur KV 622. In: Leopold, Silke (Hrsg.): Mozart-Handbuch, Stuttgart 2005, S. 373–381.

⁵ Das Köchelverzeichnis erschien seit 1964 in unveränderten Neuauflagen; seit 1993 ist eine Überarbeitung des KV im Gange, deren Abschluss für 2013 angekündigt wurde, jedoch aktuell noch nicht vorliegt.

⁶ KV⁶ 1964, S. 722.

⁷ Vgl. Kap. 2.4.

⁸ Vgl. Kap. 4.1.

⁹ Weston, Pamela: Mozarts Konzert Original für Bassett-Klarinette, S. 14.

¹⁰ NMA V/14/4 Kritischer Bericht, S. d/4.

zumal sich eine Lücke von sechs Jahren zum vorhergehenden Nachweis auftut. Die Abkürzung „LLA“ verweist auf das renommierte Berliner Antiquariat Leo Liepmannssohn, das seit dem Jahr 1903 von Otto Haas geleitet wurde und der es nach dem Tod des Gründers 1915 bis zur Übersiedlung nach London 1936 unter dessen Namen weitergeführt hat.¹¹ Bei der Auktion Nr. 55 des Hauses Liepmannssohn in Berlin am 12. Oktober 1929 wurde im dazugehörigen Katalog als Exponat Nr. 34 das „unbeendete G Dur-Konzert für Bassethorn [sic] mit Orchesterbegleitung“ angekündigt.¹² Doch drängt sich bereits hier die Frage auf, was zwischen der Versteigerung 1929 und dem vermeintlichen Eingang in Reinharts Sammlung 1935 mit der Handschrift passierte bzw. wer sie in dieser Zwischenzeit besessen hatte. Ein Zeitungsbericht fasste rückblickend die „[e]nttäuschende[n] Ergebnisse“ dieser Versteigerung zusammen, zu der sich „ein internationales Händlerpublikum“ zwar eingefunden, jedoch nur sehr verhalten geboten hatte.¹³ So gingen „11 Stück der nur 39 Nummern umfassenden Versteigerung [...] zurück“ und selbst für Mozarts „Verzeichnüss“, das noch das Titelblatt des Textbandes zum Versteigerungskatalog geziert hatte, konnte kein Käufer gefunden werden.¹⁴ Als Grund für diese Kaufzurückhaltung wird vom Berichtersteller die Auktion der Musikbibliothek von Dr. Werner Wolffheim angenommen, da der zweite Teil der Wolffheim-Versteigerung nur vier Monate zurück lag und durch deren reiches Angebot der Handschriftenmarkt in hohem Maße gesättigt war.¹⁵ Weiter wurde in dem Artikel zur Liepmannssohn-Versteigerung vermeldet, was die Hauptkäufer zu welchen Preisen erstanden hatten, wobei der Konzertsatz von Mozart keine Erwähnung fand. Auch in der *Vossischen Zeitung*, die trotz des „Ausfallen[s] so großer früherer Käufer wie Wien und Salzburg“ konstatierte, dass „die Auktion bei hohen Preisen und guter Konkurrenz und bei verhältnismäßig wenigen Rückgängen sehr angeregt“ verlaufen sei, wurde die Handschrift nicht erwähnt.¹⁶ Obwohl die beiden Berichtersteller den Verlauf der Versteigerung unterschiedlich beurteilten, schwiegen sie sich einvernehmlich über den Verbleib des Manuskriptes aus. Möglicherweise gehörte es zu jenen Exponaten, die zurückgegangen sind, sodass es 1929 zwar angeboten wurde, Reinhart die Handschrift jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt vom Liepmannssohn-Antiquar Otto Haas direkt erworben hätte. Dieser Vermutung

¹¹ Rosenthal, Albi: Die Lagerkataloge des Musikantiquariats Leo Liepmannssohn (1866–1935). In: Elvers, Rudolf und Ernst Vögel (Hrsg.): Festschrift Hans Schneider zum 60. Geburtstag. München 1981, S. 193f.

¹² Versteigerungskatalog 55. Musikmanuskripte Wolfgang Amadeus Mozarts. Aus dem Besitz von André Erben. Liepmannssohn Berlin 1929, S. 39.

¹³ Zeitungsartikel „Versteigerung von Mozarthandschriften. Enttäuschende Ergebnisse“, o. D., Autorenkürzel „K-y“, enthalten in der Mappe der Versteigerungskataloge André Erben 55 und 62, CH-Zz, Mus MEH R 166:1–3.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Teil 1 der Wolffheim-Versteigerung fand vom 13.–16. Juni 1928, Teil 2 vom 03.–08. Juni 1929 in Berlin statt.

¹⁶ Vossische Zeitung, Abend-Ausgabe Nr. 483 / B 239, 12. Oktober 1929, S. 4.

steht jedoch entgegen, dass in der Zentralbibliothek Zürich ein annotiertes Exemplar des Versteigerungskatalogs 55 aus dem Nachlass von Ernst Hess¹⁷ vorliegt, das einen Rückgang des Manuskripts als unwahrscheinlich erscheinen lässt: Auch wenn die Anmerkung vergleichsweise nicht gerade üppig ausfällt – immerhin sind auf anderen Seiten des Katalogs auch die Käufer namentlich benannt –, findet sich ein Hinweis auf den möglichen Verkaufspreis.¹⁸ Denn im Abgleich mit der Schätzpreisliste fällt auf, dass der notierte Preis von 3200.– Reichsmark nicht dem gesetzten Schätzpreis von 3000.– Reichsmark entspricht, die Handschrift demzufolge also wohl doch einen Abnehmer fand. Während der Briefwechsel zwischen Haas und Reinhart weder für das Jahr 1929 noch für 1935 einen Hinweis auf den Erwerb des Mozart-Manuskripts enthält,¹⁹ findet sich in Reinharts Nachlass ein Dokument, das nicht nur in diesem Kontext aufschlussreich ist: eine nicht explizit datierte Auflistung von 27 Sammlungsstücken aus der „Sammlung W. R. Winterthur“.²⁰ Es handelt sich um eine relativ frühe Bestandsaufnahme, die Reinharts Handschriften unter den Kategorien „Klassisches“ – hier ist die Mozart-Handschrift aufgeführt –, „Zeitgenössische Musik“, „Vitodurana“ (also Bestände mit Bezug zu Winterthur, lat. Vitodurum) und „Helvetica“ zusammenfasst. Erstellt wurde die Liste wohl im Vorfeld der „Ausstellung musikhistorischer Dokumente bei Anlass des dreihundertjährigen Jubiläums im Gewerbemuseum Winterthur 3.–17. April 1930“.²¹ Der dazugehörige Ausstellungskatalog dokumentiert 19 der 27 aufgelisteten Sammlungsstücke Reinharts, als Nr. 55 figuriert die Originalhandschrift Mozarts: Reinhart muss sie folglich spätestens im Frühjahr 1930 erworben haben. Bei den aufgelisteten zeitgenössischen Werken, die den Großteil des damaligen Sammlungsbestandes ausmachten, fällt auf, dass keiner der Einträge jüngeren Datums ist als Heinrich Kaminskis Motette „Die Erde“, die mit der Bemerkung „komponiert auf Château de Muzot (Siders, Wallis) im August 1929“ versehen ist.²² Neben dem sehr konkreten Hinweis zur Entstehung von Kaminskis Komposition stützen auch die Anmerkungen zu den Lebensdaten und

¹⁷ Ernst Hess (1912–1968), den Werner Reinhart als Komponist unterstützte, war u.a. 1940 Mitbegründer der Mozart-Gesellschaft Zürich und legte eine frühe grundlegende Studie zu Mozarts Klarinettenkonzert vor. Hess, Ernst: Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzertes KV 622, in: Mozart Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, S. 18–30. Vgl. CH-Zz Nachl. E. Hess, Nachlassverzeichnis. Graf, Harry et al.: Ernst Hess (= 154. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich), Zürich 1970.

¹⁸ CH-Zz, Mus MEH R 166:1–3.

¹⁹ Vgl. CH-Wmka Dep MK 333/69, 363/28, 329/43, Dep MK 377/25. Da Haas die Briefe, die er mit Reinhart vor 1936 gewechselt hatte, mit „Leo Liepmannsohn / Antiquariat“ unterzeichnete, wurde diese fälschlicherweise unter Liepmannsohns Namen in die Kataloge der Winterthurer Bibliotheken aufgenommen, obwohl diese schon lange nach Liepmannsohns Tod datiert sind.

²⁰ CH-W Dep RS 99.

²¹ [Hunziker, Rudolf (Hrsg.)]: Ausstellung musikhistorischer Dokumente bei Anlass des dreihundertjährigen Jubiläums im Gewerbemuseum Winterthur 3.–17. April 1930 [Katalog], Winterthur² 1930.

²² CH-W Dep RS 99. CH-W Dep RS 33/19. Vgl. zu Kaminski Kap. 4.2.

Wohnorten anderer aufgeführter Komponisten die zeitliche Eingrenzung: Denn etwa war Alban Berg noch am Leben (gest. 1935), Hans Pfitzners Adresse war mit Unter-Schondorf angegeben (1929 Umzug nach München), Igor Strawinsky lebte zu dieser Zeit in Nizza (bis 1931), Anton Webern in Mödling (bis 1932), Erhart Ermatinger in Berlin (bis 1930), Conrad Beck aber noch nicht in Basel (von 1932 an). Demzufolge kann das Autograph nicht erst 1935, sondern muss bereits zwischen August 1929 und Frühjahr 1930 in Reinharts Besitz gekommen sein. Damit rückt nun doch wieder die Versteigerung im Oktober 1929 bei Liepmannssohn in den Fokus, zumal der Zeitungsbericht feststellte, dass „[d]ie Käufe [...] leider fast ausnahmslos für das Ausland statt[fanden]“.²³ Letzte Klarheit bringt ein Brief Werner Reinharts an Breitkopf & Härtel, in dem er schrieb, dass er das „Manuskript des unvollendeten Konzertes für Bassethorn und Orchester in G-Dur von Mozart [...] s.Z. aus der Auktion André in Offenbach“ erworben habe.²⁴ Der Brief stammt zwar aus dem Jahr 1935, doch der entscheidende Hinweis – „s[einer]. Z[eit].“, also 1929 – wurde offenbar überlesen, sodass der Übergang in Reinharts Sammlung falsch datiert wurde.

Natürlich will dieses Beispiel nicht zeigen, dass Werner Reinhart ein herausragender Mozart-Sammler war, legte er doch – wie bereits angeklungen – einen Schwerpunkt seiner Sammeltätigkeit wie auch seines Wirkens auf die zeitgenössische Musik. Gleichwohl ist hier bereits erkennbar, dass er nicht nur Kontakte zu renommierten Antiquaren seiner Zeit pflegte, sondern auch, dass er den Wert von Quellen richtig einzuschätzen vermochte. Außerdem nahmen Mozart und dessen Kompositionen bei Reinhart durchaus einen hohen Rang ein und ziehen sich wie ein roter Faden durch Reinharts Leben.

So überrascht es schon sehr, mit welchem Programm sich der Dirigent Hermann Scherchen am 25. Oktober 1922 erstmals als Gastdirigent dem Winterthurer Publikum vorstellte: Er dirigierte im Ersten Abonnementskonzert der Saison 1922/23 Mozart, Beethoven, Bach und Bruckner – ein Programm, das für ihn keineswegs selbstverständlich erscheint, hatte sich Scherchen doch als Dirigent zeitgenössischer Musik einen Namen gemacht.²⁵ Er zeichnete gemeinsam mit Reinhart dann auch verantwortlich für auffällige Veränderungen der Programmpolitik des Musikkollegiums Winterthur in den folgenden drei Jahrzehnten, in denen zeitgenössischer Musik spürbar größere Akzeptanz entgegen gebracht wurde. Eine Konstante in dieser Zeit bildeten zunehmend Aufführungen der Werke von Beethoven und

²³ Zeitungsartikel „Versteigerung von Mozarthandschriften. Enttäuschende Ergebnisse“, o. D., Autorenkürzel „K-y“, CH-Zz, Mus MEH R 166:1–3.

²⁴ Brief WR-B&H, 12.11.1935, CH-Wmka Dep MK 371/72. Vgl. Sulzer III, S. 364.

²⁵ Vgl. Kap. 3.1, sowie Abb. 9.

Mozart, die mit Abstand am häufigsten zu Gehör gebracht wurden.²⁶ Eine Neuerung war jedoch die Aufführung der Wiener Klassiker im Rahmen der „Freikonzerte“, in denen bis zur Saison 1922/23 Opern- und Operettenpotpourris mit Werken u.a. von Johann Strauss, Ambroise Thomas, Verdi oder Massenet dominiert hatten,²⁷ sodass sich schrittweise die Verteilung auf die Konzertreihen verschob und damit Raum für Ur- und Erstaufführungen geschaffen wurde. Entsprechend der Dominanz der Werke der Wiener Klassik wird es vielleicht ein Zufall gewesen sein, dass für das erste Orchesterkonzert der Saison 1951/52 fünf Sätze aus Mozarts Serenade für 13 Blasinstrumente KV 361 vorgesehen waren.²⁸ Durch den überraschenden Tod Reinharts im August 1951, der das Generalprogramm bis zuletzt als Präsident der Konzertkommission vorbereitet und „die Druckbogen noch selber korrigiert“ hatte – „Das gehörte zu seiner beispielhaften Genauigkeit, die auch den Stil der Programmblätter für die einzelnen Konzerte des Kollegiums bestimmte“ –, wurde der erste „Hausabend“ vom 10. Oktober 1951 zum Gedenkkonzert zu seinen Ehren.²⁹ Der Respekt vor dem Dahingegangenen gebot es, mit dem musikalischen Abschied nicht bis zum zweiten Orchesterkonzert im Rahmen der „Hausabende“ vom 07. November 1951 zu warten, wenngleich das Programm dieses Konzertes unter Leitung von Paul Sacher und den Solisten Antonio Tusa (Violoncello) und Georges Coutelen (Klarinette) äußerst passend gewesen wäre: Arthur Honeggers *Suite archaïque* (EA) und Joseph Haydns Sinfonie F-Dur Hob. I: 67 umrahmten Frank Martins *Ballade* für Violoncello und kleines Orchester (EA) und Wolfgang Amadé Mozarts Konzert für Klarinette und Orchester, A-Dur KV 622.³⁰

Wie unerwartet Werner Reinhart aus dem Leben gerissen wurde, führt eines der wenigen Bilddokumente vor Augen, das ihn wenige Monate zuvor auf seinem Walliser Turmschloss Muzot zeigt, wo er eine „Pfingstmusik“ veranstaltet hatte: Im privaten Kreis musizierte er mit professionellen Musikern aus seinem Winterthurer Umfeld; Johanna Martzy (1924–1979) war, wie bereits in vorangegangenen Jahren, in der Saison 1950/51 etwa als Solo-Violonistin beim Musikkollegium Winterthur zu Gast gewesen.³¹ Auch andere Musiker, wie etwa der Komponist und gefeierte Pianist Walter Braunfels, schätzten das Musizieren mit Reinhart,

²⁶ Kempter, Lothar (Hrsg.): Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929. Zweiter Band. Das Musikkollegium Winterthur 1837–1953. Winterthur 1959, S. 365f.

²⁷ Kempter 1959, S. 369.

²⁸ Musikkollegium Winterthur: Generalprogramm 1951/1952. Werner Reinhart zum Gedächtnis, Winterthur 1951, S. 7.

²⁹ Ebd., vgl. auch S. 33.

³⁰ Ebd., S. 34.

³¹ Vgl. Abb. 1. Siehe auch Kempter 1959, S. 310f.



Abb. 1: „Pfingstmusik“ auf Muzot 1951 mit Johanna Martzy (v.l.n.r.), ihrem späteren Ehemann Daniel Tschudi, Victor Bühler, Bela von Csilléry und dem Hausherrn Werner Reinhart. (CH-W Bild- und Fotosammlung)

wenn sie beispielsweise im Rychenberg zu Gast waren.³² Doch nicht nur im privaten Rahmen oder bei den „auditions privés“ des Musikkollegiums trat Reinhart als Musiker an der (Bass-)Klarinette oder am Bassetthorn in Erscheinung,³³ sondern auch bei öffentlichen Konzertveranstaltungen war Reinhart zu erleben. Zwischen 1923 und 1949 war er regelmäßig als Zuzüger des Stadtorchesters Winterthur im Einsatz und übernahm so etwa die Klarinettenpartie bei Paul Hindemiths *Die junge Magd* (17.03.1923), die Bassklarinettenpartie bei Othmar Schoecks *Gaselen* (23.02.1924), der ihn auch freundschaftlich verbunden nach St. Gallen verpflichtete, oder spielte das Bassetthorn unter Edwin Fischer bei dem Ferienkurs 1945 in Gstaad.³⁴ Auch außerhalb Winterthurs war er ein gern gesehener Gast, etwa in St. Gallen, wo Othmar Schoeck die Sinfoniekonzerte des Konzertvereins leitete und Reinhart für den Bassklarinettenpart in Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* oder in Mozarts *Die*

³² Vgl. Kap. 4.2.

³³ Vgl. Kap. 3.1.

³⁴ Kempster 1959, S: 428. Brief WR-FvH, 17.08.1945, ID 3847. Bilddokumente zum Ferienkurs in Gstaad, CH-W Bild- und Fotosammlung, Reinhart N-Z 17.33 sowie „Varia Musik“ 15.14.2.

Entführung aus dem Serail anfragte.³⁵ In Lausanne verewigte sich Reinhart nach einer Mozart-Aufführung mit dem Kammerorchester Lausanne mit folgenden Worten im „Goldenen Buch“ des Ensembles: „en Souvenir du concert du 7 novembre 1949 (Maurerische Trauermusik). Bien cordialement. / Werner Reinhart / (corno di Bassetto primo)“.³⁶ Demzufolge können Reinharts Fertigkeiten auf seinen Instrumenten als sehr hoch eingeschätzt werden, und entsprechend haltlos erscheinen Vermutungen wie jene von Helmut Kirchmeyer, die Reinhart gewidmeten und zweifellos höchst anspruchsvollen *Trois pièces pour clarinette solo* (1919) von Igor Strawinsky „waren mit Sicherheit für Reinharts technisches Vermögen zu schwer; andernfalls hätte er es sich gewiss nicht nehmen lassen, die Uraufführung selbst zu spielen“.³⁷ Weder hätte es Reinharts Ansprüchen genügt, diese Werkminiaturen selbst darzubieten, anstelle sie von einem exzellenten Profi-Musiker, wie der befreundete Edmondo Allegra es war, aufgeführt zu wissen, noch hätte er sich derart isoliert in den Mittelpunkt gestellt. Denn obwohl es dem „so vornehm, ja zuweilen scheu sich Zurückhaltenden“ durchaus „ein frohes Bedürfnis“ war, „sich unter die Orchestermitglieder zu mischen“, so fremd war ihm doch ein Streben nach ausschließlich auf ihn gerichteter Aufmerksamkeit.³⁸ Strawinsky war einer der ersten, aber längst nicht der einzige Komponist, der Reinhart ein Werk für sein Instrument zudachte.³⁹ Dieser Idee, wenn auch in einer vergrößerten Dimension, verbunden zeigte sich auch Richard Strauss, dessen *Zweite Sonatine* für 16 Blasinstrumente am 27. März 1946 unter Leitung von Hermann Scherchen in Winterthur uraufgeführt wurde. Mit ihrer vieldiskutierten Doppelwidmung – der eigentlichen an Werner Reinhart jeweils auf dem Deckblatt des zweibändigen Partitur-Autographs sowie der uneigentlichen „Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines Dankerfüllten Lebens“ –, tritt zugleich ein Mozart-Bezug ganz anderer Art zutage, dessen Subtilität Strauss nicht zuletzt als vertrauten Bekannten Reinharts ausweist.⁴⁰

Dass Mozart in Reinharts musikalischem Wertegefüge zugleich für eine selten erreichte Qualität stand, brachte er selbst im Briefwechsel mit Gertrud Hindemith zum Ausdruck. Ende Januar 1936 berichtete sie Reinhart von der geplanten Aufführung des *Schwanendreher*s in London: Da jedoch der König Georg V. von England am 20. Januar gestorben war, konnte dieses Werk nicht aufgeführt werden und Hindemith komponierte an einem Tag als „funeral

³⁵ Sulzer II, S. 207.

³⁶ Zit. nach Kempster 1959, S. 428.

³⁷ Kirchmeyer, Helmut: Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 79), Stuttgart et al. 2002, S. 222.

³⁸ Kempster 1959, S. 428.

³⁹ Vgl. Kap. 4.1.

⁴⁰ Vgl. Kap. 4.3. CH-W Dep RS 63/1 (2°).

music“ die *Trauermusik* für Streichorchester mit Solobratsche, die am 22. Januar 1936 vom BBC Orchestra unter Leitung von Adrian Boult und mit dem Komponisten an der Viola uraufgeführt wurde.⁴¹ Reinhart antwortete Gertrud Hindemith: „Was Sie mir von ihm in diesem Zusammenhang schreiben, ist wirklich <ganz> [korr. aus sehr] einzigartig und hat irgendwie etwas ‚mozartisches‘. Ich wüsste niemand, der ihm heute so etwas nachmachen könnte.“⁴² Damit sprach Werner Reinhart dem hochgeschätzten Freund Paul Hindemith eine Würdigung aus, die vor diesem Hintergrund größer nicht sein konnte.

Unterstützung „stricte anonym“ und „à fonds perdu“:

Werner Reinhart als Förderer des Musiklebens und der Musikwissenschaft

Das Beispiel des Mozart-Manuskripts KV 621b steht gewissermaßen paradigmatisch dafür, wie wenig erschlossen das Quellenmaterial im Umfeld Werner Reinharts, sein Wirken und Agieren bisher sind, wenn selbst die Provenienz solch bedeutender Sammlungsstücke noch nicht nachvollzogen wurde, obwohl die Quellen dazu seit Jahrzehnten in verblüffender Dichte und von manchmal nahezu erschreckend gehaltvoller Substanz parat liegen. Eine Schwierigkeit, durch die sich der Gegenstand jedoch immer wieder einer Untersuchung entzieht, ist das camouflierende Wesen Werner Reinharts. Wie im Folgenden zu zeigen ist, erteilte er explizite Anweisungen, von der Nennung seines Namens im Zusammenhang mit seinen finanziellen Zuwendungen abzusehen, wodurch seine Tätigkeit häufig schwer zu greifen ist. Dennoch gibt die – freilich nicht für die Öffentlichkeit bestimmte – Korrespondenz Reinharts gelegentlich Aufschluss über einige solcher Begebenheiten; so etwa ein Brief an Volkmar Andreae, der nicht nur ein herausragender Dirigent und Pädagoge war, sondern zwischen 1920 und 1925 auch Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins.⁴³ In diese Zeit fällt das Schreiben Reinharts, das die dürftige finanzielle Situation des Schweizerischen Tonkünstlervereins betrifft: Dieser wollte Reinhart Abhilfe schaffen und „etwas für die Sache tun“, indem er für die Hilfskasse und das Editionskonto jeweils 1000.– CHF spendete.⁴⁴ Dabei ermöglicht sein Brief nicht nur, die anonymen Schenkungen an den Tonkünstlerverein definitiv mit seinem Namen zu verknüpfen, sondern darüber hinaus einen wertvollen Einblick in Art und Weise der Geldvergabe, deren Charakteristikum es

⁴¹ Brief GH-WR, 28.01.1936, ID 3657.

⁴² Brief WR-GH, 29.01.1936, ID 3658.

⁴³ Ehinger, Hans et al. (Hrsg.): Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950, Zürich 1950, S. 295.

⁴⁴ Brief WR-VA, 21.04.1922, ID 2159. Siehe Abb. 2. Vgl. Vogler, Carl (Hrsg.): Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums, Zürich 1925, S. 276.

2

Winterthur, den 21. April 1922.

Verehrter, lieber Herr Dr.!

Bei einer kürzlichen Sitzung der Hilfskassen-Commission des S.T.V. habe ich konstatieren können, dass es mit dem Hilfe-Fonds des Vereins immer noch recht mager bestellt ist. Wenn auch glücklicherweise soweit an den Tonkünstler-Verein in dieser Hinsicht keine grossen Anforderungen gestellt worden sind, so können sich solche bei den jetzigen Zeiten vielleicht unerwartet einstellen. Gerne möchte ich darum an meiner Stelle einstweilen etwas für die Sache tun und erlaube mir, Ihnen für den Hilfskassen-Fonds Fr.1000.- zu übermitteln. Da wohl auch auf dem Editions-Konto des Vereins noch Desiderata stehen, die das Budget vielleicht überschreiten, so würde ich mich freuen, wenn Sie für eine zu diesem Zwecke mitfolgende Gabe von ebenfalls Fr.1000.- Verwendung hätten.

Nur möchte ich Sie, lieber Herr Dr., bitten, dass diese Schenkungen ausserhalb des Vorstandes ^{anonym} ~~anonym~~ bleiben, d.h. weder an der Generalversammlung noch im Jahresbericht und der gedruckten Rechnung mit meinem Namen erwähnt, sondern bloss als von einem "Musikfreund" gebucht werden. Ich lege Ihnen ein Generalmandat im Betrage von Fr.2000.- bei und verbleibe mit den freundlichsten Grüssen

Ihr ergebener

Werner Reinhart

Herrn Dr. Volkmar Andreae,
Bellariastrasse 22
Zürich 2.

Abb. 2: Brief von Werner Reinhart an Volkmar Andreae, 21.04.1922. (CH-Wmka Dep MK 324/12, ID 2159).

wurde, mit der anonymisierten Herkunftsangabe „eines Musikfreundes“ versehen zu werden. Reinhart erklärte die Spende zugunsten der beiden Vereinskassen zu einer Angelegenheit, die „stricte anonym“ zu behandeln sei, sodass „diese Schenkungen ausserhalb des Vorstandes [...] weder an der Generalversammlung noch im Jahresbericht und der gedruckten Rechnung“ mit seinem Namen versehen, „sondern bloss als von einem ‚Musikfreund‘ gebucht“ werden sollten.⁴⁵ Volkmar Andreae respektierte diesen Wunsch, sodass sich auch in der wenige Jahre darauf erschienenen Festschrift exakt der von Reinhart vorgegebene Wortlaut wiederfindet: „13. Mai 1922: Schenkung eines Musikfreundes zugunsten der Hilfskasse [Fr.] 1000.– / Schenkung eines Musikfreundes zugunsten des Editionsontos [Fr.] 1000.–“ sowie für das Folgejahr „14. Oktober 1923: Schenkung eines Musikfreundes zugunsten der Herausgabe eines Werkes, Aufführungen im Auslande und Reisestipendien [Fr.] 1000.–“.⁴⁶ Entsprechend dieser engen Bindungen zwischen Reinhart und Andreae überrascht es kaum, dass Andreae als letzte Amtshandlung 1925 die Ernennung Reinharts – seit 1917 Mitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins – zum Ehrenmitglied auf den Weg gebracht hatte.⁴⁷

Auch in Verbindung mit anderen Institutionen finden sich nicht nur Hinweise auf großzügige Unterstützungsbeiträge, sondern Reinhart verwandte in diesem Zusammenhang ebenso des Öfteren die Wendung „à fonds perdu“, die für Zahlungen „auf Verlustkonto“, also ohne Aussicht auf eine Gegenleistung oder eine Rückerstattung steht. So liess er etwa dem Schweizerischen Marionetten-Theater Zürich Gelder mit der Bitte zukommen, diese „dem Geschäftsausschuss gegenüber [...] anonym zu behandeln, bzw. als Schenkung à Fonds perdu von einem Freunde des Marionetten-Theaters zur Bestreitung allfälliger im Budget nicht vorhergesehener Mehrauslagen zu bezeichnen“.⁴⁸ Auch dem Théâtre du Jorat in Mézières liess er anlässlich seiner Wiedereröffnung 1921 seine Hilfe angedeihen und ermöglichte gemeinsam mit Bruder Hans dank einer enormen Geldspende von „Frs. 10 000 à fonds perdu“ den Uraufführungserfolg von Arthur Honeggers *Le Roi David*.⁴⁹ Durch die Deklaration seiner Spenden als „à fonds perdu“-Beiträge brachte Werner Reinhart also explizit zum Ausdruck, dass er mit seinen Zahlungen nicht die Erwartung verband, im Gegenzug etwas zurück zu erhalten; sie zeugen folglich von einer zutiefst altruistischen Grundhaltung.

⁴⁵ Brief WR-VA, 21.04.1922, ID 2159.

⁴⁶ Vogler 1925, S. 276.

⁴⁷ Vgl. Ehinger 1950, S. 295f.

⁴⁸ Vgl. Kap. 3.2. Brief WR-SWB (Schweizerischer Werkbund), 14.05.1918, Dep MK 390/36.

⁴⁹ Vgl. Kap. 1.2. Brief von WR an René Morax, zit. nach Sulzer II, S. 86, siehe auch Duplain 1988, S. 35.

Dabei beeindruckt nicht nur die Höhe einzelner Geldgaben, sondern vor allem auch die breite Streuung, mit welcher er seine dennoch wohlüberlegten Zuwendungen keineswegs beliebig verteilte – und zwar allein schon in Bezug auf Musik, wie die bisherigen Beispiele gezeigt haben: Konzertveranstaltungen, in Bedrängnis geratene Musiker, Komponisten und deren Ausbildung im In- und Ausland sowie die Drucklegung ihrer Werke bedachte er gleichermaßen.

Auch für musikwissenschaftliche Anliegen zeigte er größtes Interesse. Nachdem Werner Reinhart als Mitglied der Ortsgruppe Winterthur der *Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* (später *Schweizerische Musikforschende Gesellschaft*, kurz *SMG*) bereits 1927 das Erscheinen des zweiten Bandes des *Schweizerischen Jahrbuches für Musikwissenschaft* durch eine „beträchtliche finanzielle Unterstützung“ ermöglicht hatte,⁵⁰ bekundete Werner Reinhart im Jahr 1931 „mit der Bereitstellung eines namhaften Betrages neuerlich sein lebhaftes Interesse an den Publikationen der ‚Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft‘“, was ihm Willi Schuh stellvertretend für die Zürcher Ortsgruppe – namentlich – im Vorwort des fünften Bandes des *Schweizerischen Jahrbuches für Musikwissenschaft* verdankte.⁵¹ Bald darauf setzte sich Werner Reinhart auch für die Etablierung der Musikwissenschaft als Disziplin an der Universität Zürich ein.

Reinhart als ersten Förderer der Musikwissenschaft an der Universität Zürich erwähnte bereits Hans Conradin im *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1971*: Der Mäzen ließ „seit 1929 bis nahe an die vierziger/fünfziger Jahre jährlich dem Seminar den Betrag von Fr. 100.– zukommen“.⁵² Dieser allgemeine Hinweis lässt sich anhand der Quellen konkretisieren: Aus der Korrespondenz mit Antoine-Elisée Cherbuliez, der gemeinsam mit Fritz Gysi dem 1929 neu begründeten Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich vorstand, geht hervor, dass Werner Reinhart das Institut Ende 1929 mit dem erwähnten Betrag von 100.– CHF unterstützte, jedoch die von Cherbuliez versprochene Orientierung über die „Verwendung der Subvention“ ausblieb.⁵³ Aus diesem Grund setzte Reinhart die Unterstützung zunächst aus. In der für ihn typischen Art und Weise, Entschuldigung und Kritik elegant zu verbinden, rief Reinhart Cherbuliez 1933 diesen noch immer ausstehenden Rechenschaftsbericht in Erinnerung und entschuldigte sich seinerseits,

⁵⁰ Fehr, Max: Vorwort, in: *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. v. der Ortsgruppe Winterthur der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Aarau 1927, [S. 4].

⁵¹ Schuh, Willi: Vorwort, in: *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5, hrsg. v. der Ortsgruppe Zürich [der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft]. Aarau 1931, [S. VI].

⁵² Conradin, Hans: *Die Musikwissenschaft an der Universität Zürich*. (= Hundertfünfundfünfzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich). Zürich 1971, S. 22.

⁵³ Brief WR-AECherbuliez, 21.01.1933, CH-Zz Handschriftenabteilung Autogr. A.E. Cherbuliez 4.31.

die vereinbarten 100.– CHF in den vergangenen beiden Jahren noch nicht gezahlt zu haben. Er holte dies nach und überwies für das laufende Jahr (1933) sowie die beiden vorangegangenen Jahre die Summe von 300.– CHF an das Sekretariat der Universität Zürich. Er vergaß nicht zu betonen, dass er dem Musikwissenschaftlichen Seminar nach wie vor zugewandt sei, jedoch wolle er sich „auf weiter hinaus in dieser Sache nicht binden“.⁵⁴ Dennoch erbat er einen Jahresbericht darüber, „wie es um Ihre Seminarbibliothek bestellt ist“ und signalisierte damit, dass eine weitere Unterstützung keineswegs ausgeschlossen sei.⁵⁵ Hier zeigt sich, wie so oft bei Reinhart, dass er größten Wert darauf legte, für von ihm als wichtig erachtete Projekte eine Art „Anschubfinanzierung“ zu leisten, die jedoch nicht als dauerhaft einkalkuliert werden sollte. Stattdessen sollten sich die Unternehmungen so bald als möglich eigenständig finanzieren können. Die übrigen zwei erhaltenen Briefe aus den Jahren 1934 und 1943 zeugen von guten Verbindungen und einem regen Austausch, wenn es um gemeinsame Vorhaben ging. So stellte Reinhart im Namen des Musikkollegiums im Mai 1943 das Sitzungszimmer in der Marktgasse 25 für Cherbuliez’ „wissenschaftliche Sitzung“ zur Verfügung und informierte ihn, dass auch das Konzert „Ihren und unsern Mitgliedern <unentgeltlich> zugänglich“ sei. Im Gegenzug erbat er lediglich zehn Einladungen für die „wissenschaftliche Sitzung“, was wiederum von seinem inhaltlichen Interesse zeugt. Andererseits hatte Reinhart bereits 1934 versucht, Cherbuliez für einen Folgeauftritt einer studentischen Sängergruppe aus Cambridge in Zürich zu interessieren, die Ende August 1934 in einem Hausabend des Musikkollegiums Winterthur englische Madrigale präsentierten.⁵⁶ Möglicherweise hatte Reinhart im Vorjahr diese Kontakte geknüpft, als er im Juli 1933 den Musikwissenschaftlichen Kongress in Cambridge besucht hatte.⁵⁷ Reinharts generelles wie tiefes Interesse an der Musik Englands, der „Entwicklung seiner Musik und seines Musiklebens“ bekräftigen auch seine zwei Kurzberichte im Sonderheft der Schweizerischen Musikzeitung „Musik in England“ (1946), die er nicht wie die anderen Autoren mit seinem vollen Namen, sondern nur mit seinen Initialen „W. R.“ versah.⁵⁸ Er bedauert, dass es eine „gegenwärtig leider noch viel zu wenig verbreitete Wahrheit“ sei, dass das vermeintliche „Land ohne Musik“ [...] es nicht nur in der Mannigfaltigkeit der Fakten und Persönlichkeiten, sondern auch im inneren Gehalt und in der reichen Gliederung der einzelnen

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Briefe WR-AECherbuliez, 06.07.1934 und 08.05.1943, CH-Zz Handschriftenabteilung Autogr. A.E. Cherbuliez 4.31.

⁵⁷ Vgl. den unmittelbar folgenden Abschnitt zu den Verbindungen zwischen Reinhart und Edward J. Dent.

⁵⁸ R[einhart], W[erner]: „Vom heiligen Augustinus bis zu Benjamin Britten“, sowie „British Music of our time“, in: Schweizerische Musikzeitung, Jg. 86 (1946), Nr. 5/6, S. 218f., hier 218.

Epochen mit der Musikgeschichte jedes anderen Landes aufnehmen kann“ und steuert daher zwei Buchempfehlungen zum England-Sonderheft der SMZ bei: für Eric Bloms „Music in England“, das bereits 1942 erschienen war, sowie für den von Alfred Louis Bacharach kürzlich herausgegebenen Sammelband „British Music of our time“ (1946).⁵⁹ Dass Reinharts Rezensionen den Ausführungen Edward J. Dents (1876–1957) zur „Oper in England“ im gleichen Heft nachfolgten, war wohl alles andere als ein Zufall: Denn mit dem international renommierten britischen Musikologen Dent, dessen Nachruhm sich in der bedeutenden Auszeichnung für Musikforscher – der Dent Medal – bis heute bekundet, war Reinhart musikalisch wie freundschaftlich auf das Tiefste verbunden.⁶⁰

„Werner Reinhart pays for everything“ oder der „Götti der Gesellschaft“:

Edward J. Dent und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik

Dass Edward J. Dent mit seiner Monographie „Mozart’s Operas“ (1913) ein Standardwerk der Mozart-Forschung vorlegte, soll hier nur als Reminiszenz am Beginn dieses Kapitels Erwähnung finden, wenngleich Werner Reinhart Dents musikwissenschaftliche Forschung lebhaft verfolgte, wie die Korrespondenz zwischen beiden offenbart. Die Entstehung der Busoni-Biografie ist durch den Briefwechsel der beiden gleichermaßen dokumentiert wie Dents Wirken als Fellow am King’s College in Cambridge.⁶¹ Einen Höhepunkt in diesem Zusammenhang stellte die bereits erwähnte Reise Reinharts nach Cambridge zu dem Musikwissenschaftlichen Kongress im Juli 1933 dar, den er, seit Dent ihn Reinhart gegenüber im Frühsommer 1932 erstmals angekündigt,⁶² eingeplant hatte und von dem er sowohl vorher als auch hinterher stolz seinen Bekannten wie Ernest Ansermet, Conrad Beck, Walter Braunfels oder Fritz Brun berichtete.⁶³ Der erste Besuch in Cambridge im Jahr 1928 hatte ihn nachhaltig beeindruckt, weswegen er auch einigen Menschen aus seinem Umfeld diese Erfahrung ermöglichen wollte. So empfahl er etwa Walter Braunfels für dessen Englandreise 1937, Dent in Cambridge zu besuchen – neben dem ebenfalls mit Reinhart befreundeten Ehepaar Robert Mayer (1879–1985) und Dorothy Moulton-Mayer (1886–1974) sowie Paul Hirsch (1881–1951).⁶⁴ Parallel zu seinem eigenen ersten Besuch in Cambridge vermittelte er darüber hinaus dem befreundeten Winterthurer Organisten Karl Matthaui über Dent eine

⁵⁹ Ebd. Reinharts Verweis auf das verbreitete Verdikt – England als „Land ohne Musik“ – bezieht sich auf: Schmitz, Oscar A.H.: Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme. München 1914³.

⁶⁰ Dent, Edward J.: Oper in England, in: Schweizerische Musikzeitung, Jg. 86 (1946), Nr. 5/6, S. 208–211.

⁶¹ Briefe WR-EJDent, 1923–1945, ID 3317–3381.

⁶² Briefe EJDent, vom 31.05.1932, ID 3358ff.

⁶³ Siehe Briefe in der Datenbank: Ansermet ID 2324, 2325; CBeck ID 2583; Braunfels ID 2792, Fritz Brun ID 2946.

⁶⁴ Briefe WR-WB, 04./23.02.1937, ID 2837/40.

Reise nach Cambridge inklusive Orgel-Rezital.⁶⁵ Die Vermittlung Reinharts zwischen seinem Winterthurer und seinem britischen Kreis macht deutlich, dass die verbindende Wirkung Reinharts weit über die Winterthurer Stadtgrenze und die Schweizer Grenze hinaus reichte: Ähnlich wie bei dem elterlichen Handelsunternehmen „Gebrüder Volkart“ blieb Winterthur der Bezugspunkt seines Netzwerkes, wenngleich dessen Verknüpfungen mehrere wichtige „Zweigstellen“ ausbildeten.⁶⁶

Die hierin wiedererkennbare Idee, individuelle nationale Musikinteressen zu „internationalisieren“, führte zu Beginn der 1920er-Jahre in Bezug auf zeitgenössische Strömungen zu einer Institutionalisierung dieses Gedankens und damit zur Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Der Gründungspräsident war Edward J. Dent, während Werner Reinhart als eines der Gründungsmitglieder zu der ersten Delegiertenkonferenz im Januar 1923 nach London reiste.⁶⁷ Diese Begegnung wurde zum Kristallisationspunkt einer intensiven Freundschaft, die etwa daran abzulesen ist, dass Dent später zu den wenigen Persönlichkeiten gehörte, mit denen Reinhart sich auf eine Anrede beim Vornamen einließ. Nur allzu selten ist ein Äquivalent zu „My dear Edward“ bzw. „Dear Werner“ in den Briefen von bzw. an Reinhart zu lesen, was die Beziehung zu Dent in einem noch intimeren Licht erscheinen lässt.⁶⁸

Wenige Tage nach der Londoner Delegiertenkonferenz schrieb Reinhart an Dent einen dreiseitigen Brief, in dem er einerseits seiner Hoffnung Ausdruck verlieh, dass sich die Beteiligten auf Zürich als Tagungsort für die Jurysitzung einigen würden, sodass er alles Notwendige einfach vorbereiten könnte.⁶⁹ Bis 1927 organisierte er die Jurysitzungen in Zürich und Winterthur, war behilflich bei finanziellen Engpässen bezüglich der Spesen einiger Jurymitglieder und beherbergte sie im Rychenberg bzw. im Landhaus der Familie Reinhart, der „Fluh“ in Maur am Greifensee. Andererseits verdankte Reinhart im gleichen Brief vom 01. Februar 1923 die Ehre, dass ihn das „Council of Delegates“ in das Amt eines „special representative of the Council on the Austrian sub-committee for this year’s festival“

⁶⁵ Briefe WR-EJD, ab 06.02.1928, ID 3347ff.

⁶⁶ Vgl. Kap. 2.2.

⁶⁷ Haefeli, Anton: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich 1982, S. 52ff.

⁶⁸ Vgl. Briefe WR-EJDent, 1923–1945, ID 3317–3381. Nicht nur eine kollegiale Nähe, sondern eine Partnerschaft verband Dent mit John Brande Trend (1887–1958), der als Hispanistik-Professor in Cambridge die erste grundlegende Studie zur zeitgenössischen spanischen Musik vorlegte: „Manuel de Falla and Spanish Music“ (1929). Für diesen Hinweis sei Karen Arrandale (Clare College, Cambridge) herzlich gedankt, die bei Werner Reinhart deswegen ebenfalls eine homosexuelle Orientierung vermutet (Korrespondenz und Gespräche um den 28.07.2011).

⁶⁹ Brief WR-EJDent, 01.02.1923, ID 3317.

berufen habe und begründete ausführlich, dass er aufgrund seiner geschäftlichen Verpflichtungen dieser verantwortungsvollen Aufgabe nicht nachkommen und unter diesen Umständen das Amt nicht annehmen könne. Unmittelbar daran anschließend und vermutlich nicht ganz zufällig kam Reinhart auf die generelle Finanzlage der neu gegründeten Gesellschaft zu sprechen und bat Dent einen Scheck über „£ 50.—“ anzunehmen, um über diesen Betrag mittels „Special Fund“ der Londoner Zentrale frei zu verfügen.⁷⁰ Die Verklausulierung dieser Spende an die IGNM mit den beiden Geviertstrichen lässt sich höchstwahrscheinlich in der Art auflösen, dass die Verkürzung „£ 50.—“ nicht etwa für £ 50'000.— Britische Pfund, sondern für einen Betrag von 50.— Britischen Pfund, 00.— Gulden und 00.—Kreuzer steht.⁷¹ Im Abgleich mit dem historischen Wechselkurs ergäbe sich so ein beachtlicher Betrag von ca. 1'300.— Schweizer Franken, der in diesem Zusammenhang durchaus plausibel erscheint.⁷² Auch der Antwortbrief von Edward J. Dent zeugt davon, dass es sich um eine ansehnliche Zuwendung gehandelt haben muss, da er Reinhart wissen ließ, dass alle „überwältigt“ seien („overwhelmed“) von seinem „großartigen Geschenk“ („magnificent gift“) und seinen Scheck verdankte aufs Herzlichste.⁷³ Diese großzügige Initialspende zugunsten der IGNM und des ersten Festes nach der Gründung 1923 in Salzburg blieb keine Einzeltat, was auch dazu führte, dass sich einige Musiker darauf ausruhten, die Winterthurer Geldquelle immer wieder anzuzapfen. Von diesem Umstand zeugt ein Brief von Dent aus dem Jahr 1932:

„I have for several years been rather disgusted at the way certain people, especially in Vienna and thereabouts, seem to take it for granted that ‚Werner Reinhart pays for everything‘. It is an unjustifiable abuse of your generosity, and I feel that that sort of attitude is demoralizing to the people who ask you for help; they ought to make more effort to help themselves.“⁷⁴

Mit seinem Schreiben reagierte Dent darauf, dass ihm Werner Reinhart wenige Tage zuvor mitgeteilt hatte, dass für das nächste Jahr ein anderer Finanzier für die Jury-Sitzungen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gefunden werden müsse, da er neuerlich einen

⁷⁰ Ebd. Vgl. Abb. 3a.

⁷¹ Diese Schreibweise war seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die übliche Abkürzung bei Finanztransaktionen. Für diesen Hinweis sei Herrn Dr. Urs Fischer und Herrn Dr. Bernhard Hangartner herzlich gedankt.

⁷² Notierungen fremder Valuten in Zürich, in: Neue Zürcher Zeitung, 01.02.1923. Vgl. auch Historische Statistik der Schweiz Online (zuletzt abgerufen am: 14.08.2014): <http://www.fsw.uzh.ch/histstat>, Liste O.21a. Währungsparitäten in der Schweiz 1803–1946.

⁷³ Brief EJDent-WR, 08.02.1923, ID 3318. Vgl. Abb. 3b.

⁷⁴ Brief EJDent-WR, 31.05.1932, ID 3358. Vgl. Abb. 4.

As the preparations for the festival will probably absorb considerable amounts, I beg to be allowed to hand you herewith a check of £ 50.-.- which I wish you to place in the Special Fund with the Central Office and which you may use at your discretion.

Abb. 3a: Ausschnitt eines Briefes von Werner Reinhart an Edward J. Dent, 01. Februar 1923, (CH-Wmka Dep MK 361/4, ID 3317).

Telephone : Museum 7861

The International Society

for Contemporary Music.

Central Office of the International Society,
3, Berners Street,
London, W.1.

8 February 1923

Dear Mr Reinhart

We are all overwhelmed by your magnificent gift and by you to accept our most cordial thanks for your cheque.

I am very sorry to hear that you cannot serve on the Salzburg Committee. I expect that Dr Reinhard of Prague will be the best man to serve instead. I am writing to Dr Reti just to ask who would be most sympathetic to the Austrian Committee.

As regards the Committee of Selection Goossens and Caple have already accepted, and suggest the second week in May for their meeting - Goossens cannot go before May 10.

I have just received a charming letter from Bionni accepting our invitation to become one of the Comité d'honneur.

With many thanks & kindest regards yours sincerely
Edward J. Dent

Communications should be in English, French, German or Italian, and addressed to the Secretary.

Abb. 3b: Antwort Edward J. Dents an Werner Reinhart, 08. Februar 1923, (CH-Wmka Dep MK 326/52, ID 3318).

Bittbrief des Wiener Komitees für eine „Ausfallsgarantie“ erhalten habe, dem er gleichwohl noch ein letztes Mal Folge leisten wolle.⁷⁵ Obwohl Dent als Präsident der IGNM stets darauf Wert gelegt hatte, über alle Abläufe in Kenntnis gesetzt zu werden, beteuerte er, nichts von diesem Bittbrief gewusst zu haben. Folglich distanzierte er sich von dem Vorgehen der Österreichischen Sektion, die es seiner Ansicht nach offenbar für selbstverständlich erachtete, dass Werner Reinhart „für alles zahlt“ und damit seine Großzügigkeit missbrauchte. In den ersten Jahren hatte Reinhart sich nicht daran gestört, regelmäßig finanziell auszuhelfen, wobei sein Wirken bei der IGNM keineswegs nur auf diese materiellen Hilfeleistungen reduziert werden sollte, wie dies in der Literatur häufiger geschehen ist.⁷⁶ Er selbst verstand und bezeichnete sich „als eine Art ‚Götti‘ der Gesellschaft“ und kam seinen Pflichten als Patenonkel gerne nach, wie im Fall von Volkmar Andreae. Ihn bat er 1927, sich endlich „einer alten Dankesschuld“ gegenüber Andreae aufgrund seines ehrenamtlichen Engagements in der Vorbereitung des IGNM-Festes in Zürich 1926 „entledigen zu dürfen“:

„Für all das, was Sie für unsere ‚Internationale Gesellschaft f. neue Musik‘ gethan haben, stehen wir tief in Ihrer Schuld, aber wenn Sie auch anfangs in selbstloser Weise immer ablehnten dafür materielles Entgelt zu erhalten, so finde ich doch, dass wir das nicht einfach so hinnehmen können. Ich habe Ihnen das schon von meiner Reise aus geschrieben. – Nun weiss ich aber auch, dass Ihnen eine Erledigung dieser Frage durch die offiziellen Organe der Gesellschaft vielleicht peinlich wäre und dachte daher, dass ich solange ich mir noch als eine Art ‚Götti‘ der Gesellschaft vorkomme, dies persönlich thun dürfe. Ich wollte es darum auch mit anderen ‚Pathen‘-Pflichten auf Neujahr schon thun, wurde dann aber durch den Tod Rilke’s [sic], der auch gerade über diese Tage von hier wegrief und mich so vieles andere ganz vergessen liess, daran verhindert. – ich will es also heute – reichlich spät – nachholen und bitte Sie das Inliegende als ein schwaches Zeichen meiner Anerkennung und meines Dankes für all das was Sie für eine uns gemeinsam und gleich stark bewegende Aufgabe gethan haben, entgegenzunehmen.“⁷⁷

Doch weder durch diese bewusste Verlagerung der wahrscheinlich nicht ganz kleinen finanziellen Dankesgeste ins Private – auch Reinhart selbst bevorzugte ja bei Verdankungen die Anonymität –, noch durch seine ausführliche Begründung gelang es Reinhart, dass Andreae diesen Dank leichten Herzens entgegennahm. Am 13. Januar 1927 erwiderte er:

„Schon Ihr Brief aus Japan brachte mich in grosse Verlegenheit und heute realisieren Sie Ihre frühere Bemerkung in einer Art und Weise, die mich immer mehr zu Ihrem Schuldner macht. Wie gerne leitete ich doch das schöne Fest im letzten Frühjahr! Sie hatten mir dieses ‚Fest‘

⁷⁵ Brief WR-EJDent, 27.05.1932, ID 3357. Brief von u.a. Alban Berg, Anton Webern, Paul Pisk und Paul Stefan an WR, 01.04.1932, abgedruckt in: Haefeli 1982, S. 103f.

⁷⁶ So auch bei Haefeli 1982, S. 52, 102ff., 123.

⁷⁷ Brief WR-VA, 13.01.1927, ID 2182.

bereitet. Sie allein! Und nun machen Sie mich doppelten Dankes schuldig! Ich weiss gar nicht, wie ich Ihnen danken soll und bin im Innersten beschämt, da ich solche Handlungen, auch wenn sie in den Bereich des Lebensberufes fallen, stets als Ehrensache auffasste, und meine ganze Arbeit, die ich für das Fest der I.G.N.M. leistete, als Ehrenpflicht betrachtete. Ich weiss wohl, dass der moderne Künstler in vielen Fällen auch ein guter Geschäftsmann geworden ist. In dieser Hinsicht bin ich noch altmodisch und Ihr Ehrenhonorar, so sehr es mich freut, drückt mich ein wenig, und ich möchte Sie dringend bitten, meine ganze Tätigkeit in der I.G.N.M. in Zukunft auch als Ehrensache zu betrachten. Ich muss darum bitten, denn nur so wäre es mir in diesem Collegium wohl.“⁷⁸

Für Werner Reinhart wie auch für Volkmara Andreae stand also, gerade auch in Bezug auf die IGNM, die „gemeinsame und gleich stark bewegende Aufgabe“ im Vordergrund, die aufopferungsvoll als „Ehrensache“, als „Ehrenpflicht“ erfüllt wurde, ohne dafür Dank oder eine Gegenleistung zu erwarten. Doch wie Andreae richtig festgestellt hatte, war diese Auffassung selten geworden und außer Mode geraten. Reinhart, der auch in späteren Jahren bereit war, große Geldbeträge zur Verfügung zu stellen, schützte sich jedoch zunehmend vor den „Geschäftsmännern“ unter den Künstlern. So lehnte er etwa aus diesem Grund einen Bittbrief des Komponisten Alois Hába ab, in welchem dieser keineswegs demütig um eine Erhöhung der von Reinhart zugesicherten Unterstützung für die Vereinigung für zeitgenössische Musik München von Fritz Büchtger ersucht hatte:

„Es tut mir natürlich für die Münchner Herren und alle, die daran interessiert sind, sehr leid, dass die ganze grosse Arbeit [der Aufführung von Hábas Oper *Die Mutter*] materiell so schlecht belohnt wurde, aber ich glaube eben, dass von vorherein etwas zu wenig mit den Realitäten gerechnet wurde und dass auch etwas zu viel aufs Mal übernommen bzw. geboten wurde. Für Neues ist nun einmal die Aufnahmefähigkeit überall eine begrenzte und die Kosten [sind] erfahrungsgemäss hohe. In Bezug auf die letzteren muss ich offen gestehen, dass es mich etwas merkwürdig berührt hat zu sehen, wie manche der Mitwirkenden in keineswegs billigen Hotels auf Kosten der Veranstalter längere Zeit lebten. Die sogenannte „freiwillige“ Mitwirkung ist also da eigentlich nur ein Schein.“⁷⁹

Wenn bei Reinhart von „Realitäten“ die Rede ist, spricht deutlich vernehmbar der Kaufmann sowie der erfahrene Quästor und Präsident der Konzertkommission des Musikkollegiums Winterthur aus ihm. Reinhart wusste nicht nur, wie aufwändig und kostenintensiv derlei Veranstaltungen waren und mit welchem grossen finanziellen Polster gerade Aufführungen

⁷⁸ Brief VA-WR, 13.01.1927, ID 2183.

⁷⁹ Brief WR-AHa 12.06.1931, ID 3504. Siehe auch Briefe WR-AHa, 1931–1939, ID 3503–3520; WR-Büchtger, CH-Wmka Dep MK 325/27, 345/74, MK 372/23. Sowie Meyer, Gabriele E.: Neue Musik-Wochen in München, 1929–1931, in: Historisches Lexikon Bayerns, Online (zuletzt abgerufen am: 15.08.2014): http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44916 . Hier auch Quellenmaterial wie das Konzertprogramm 1931: http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/document/artikel_44916_bilder_value_5_neuemusikwochen4.pdf .

zeitgenössischer Musik zu kalkulieren waren, sondern auch wie behutsam das Publikum auf diese Programme eingestellt werden musste. Andererseits ist auch eine gewisse persönliche Kränkung offensichtlich, die auch in diesem Fall aus dem Gefühl entstanden war, von den „Münchener Herren“ ausgenutzt worden zu sein, und er wird noch deutlicher: „Ich finde es, offen gesagt, auch nicht recht, wenn für eine Veranstaltung von internationaler Bedeutung und Auswirkung immer wieder wir allein [sein Bruder Hans und er selbst] herhalten sollten“.⁸⁰ Unprofessionalität in der Vorbereitung und Ausnutzung seines Vertrauens sowie seiner Zuwendungen, besonders aber, wenn eine Unternehmung nicht seinen hohen Qualitätsansprüchen entsprach, ließen Reinharts Ton rauer und direkter werden. Im vertrauensvollen Austausch mit dem befreundeten Paul Hindemith hatte er den Komponisten im Nachgang des Dritten Internationalen Kammermusikfestes 1925 in Venedig dazu beglückwünscht, dass dieser der Veranstaltung fern geblieben war: „Sie haben nichts verfehlt, dadurch, dass Sie nicht nach Venedig gekommen sind, wenigstens in musikalischer Hinsicht. Das sehr wenige Gute war ja schon bekannt; dazu rechne ich in erster Linie Ihr sehr gut aufgeführtes Klavierkonzert [Kammermusik Nr. 2 für Klavier und Kammerorchester]. Der Rest ist Schweigen! Schade um das Geld, das bei solchen Gelegenheiten unnütz verpulvert wird und das einer bessern Sache würdig wäre.“⁸¹ Es kam selten vor, dass Reinhart dem Geld nachtrauerte, jedoch dürfte die Enttäuschung – nicht über den Verlust des Geldes, sondern über die vergebene Möglichkeit, der „Aufgabe“ der IGNM gedient zu haben –, ihn angestachelt haben, es im Folgejahr 1926 in Zürich besser zu machen. Gemeinsam mit Andreae, der zu dieser Zeit der Schweizerischen Sektion der IGNM als Präsident vorstand, realisierte Reinhart als Quästor der Sektion, Präsident des Finanzkomitees und Mitglied des Musikkomitees ein Fest, das allseits größte Anerkennung fand und zu dem ihm viele Musiker direkt gratulierten. Ein besonderer Höhepunkt des Zürcher IGNM-Festes war das Marionetten-Theater, dessen zwei Sonderaufführungen Reinhart allein finanziert hatte.⁸² Dass er zunehmend von der „Musikfesterei“⁸³ Abstand nahm, die nicht mehr den Zweck erfüllte, den er als völkerverbindende Maßnahme unter gleichzeitiger Förderung des zeitgenössischen Musiklebens in der Anfangsphase der IGNM im Jahr 1923 so generös unterstützt hatte, führte 1935 zu seinem Rückzug von der IGNM.⁸⁴ In dieser Zeit gewachsene Freundschaften zu

⁸⁰ Brief WR-AHa 12.06.1931, ID 3504.

⁸¹ Brief WR-PH, 01.10.1925, ID 3604.

⁸² Vgl. Kap. 3.2.

⁸³ Briefe GH-WR, 05.10.1925, ID 3605.

⁸⁴ Vgl. Kap. 1.2.

Weggefährten und im Geiste verbundenen „Musikfreunden“ wie Volkmar Andreae oder Edward J. Dent wurden von derartigen Abschieden jedoch nicht tangiert und reichten weit darüber hinaus.

„Mittel-Europa seems to depend on you“: Geographie des Mäzenatentums

In seinem Brief an Werner Reinhart bezüglich der „Ausfallsgarantie“ für das Wiener IGNM-Fest 1932 bezeichnete Edward J. Dent, wie bereits erwähnt, die Art und Weise des Vorgehens vom Wiener Komitee als nicht zu rechtfertigende Ausnutzung von Reinharts Edelmut („unjustifiable abuse of your generosity“).⁸⁵ Doch er ließ andererseits auch noch eine Erklärung folgen, denn scheinbar – so Dent – sei „Mittel-Europa“ von Reinhart ebenso sehr abhängig, wie Frankreich und Italien von „Mrs Coolidge“ („But Mittel-Europa seems to depend on you just as France and Italy seem to depend on Mrs Coolidge“).⁸⁶ Mit diesem Vergleich zwischen Werner Reinhart und Elizabeth Sprague Coolidge (1864–1953) lieferte Dent den Ansatzpunkt für die Überlegung, dass es bestimmte territoriale Bindungen einzelner Mäzene gab, mehr oder weniger stark abgegrenzte Zuständigkeitsbereiche – seien es Länder oder Städte –, wo private Geldgeber die Anlaufstelle für bestimmte Kreise, Institutionen oder einzelne Musiker, waren. Daraus ergäbe sich eine Art Geographie des Mäzenatentums, in der sich Förderer, die bezüglich ihres Rollenverständnisses als sehr verschieden erscheinen, nachbarschaftlich aneinander fügen und überschneiden würden. Auf einer solchen untergliederten Landkarte der nordamerikanischen, west- und mitteleuropäischen Musikwelt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die freilich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben will, dürften einige mit den entsprechenden finanziellen Mitteln für ein raumgreifenderes Mäzenatentum ausgestattete Schlüsselfiguren nicht fehlen: Werner Reinhart in Winterthur und Paul Sacher (1906–1999) in Basel,⁸⁷ Maximilian Egon II. Fürst zu Fürstenberg (1863–1941) und Maximilian Egon Prinz zu Fürstenberg (1896–1959) im süddeutschen Raum,⁸⁸ Elizabeth Sprague Coolidge, die von Massachusetts aus als „American Maecenas“ durch ihre Aufträge eine beeindruckende Vielzahl europäischer Kammermusikkompositionen anregte;⁸⁹ in Frankreich die Princesse de Polignac, Winnaretta

⁸⁵ Brief EJDent-WR, 31.05.1932, ID 3358. Vgl. Abb. 4.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. Kap. 1.2.

⁸⁸ Vgl. Kap. 3.3 und 4.2.

⁸⁹ Barr, Cyrrilla: A style of her own. The Patronage of Elizabeth Sprague Coolidge, in: Locke, Ralph P. und Cyrrilla Barr (Hrsg.): Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1860. Berkeley 1997, S. 185–208, hier 185. Dies.: Elizabeth Sprague Coolidge. American Patron of Music. New York 1998, S. 353–364 (App. B).

77 Panton Street

13/1

31 May 1932

Cambridge

My dear Werner,

Many thanks for your letter.

77 Panton Street

I gathered that Vienna had great difficulties in organizing this Festival, but I did not know that they had applied to you for help. I am sorry they did that; I have for several years been rather disgusted at the way certain people, especially in Vienna and thereabouts, seem to take it for granted that "Warner Reinhart pays for everything". It is an unjustifiable abuse of your generosity, and I feel that that sort of attitude is demoralizing to the people who ask you for help; they ought to make more effort to help themselves. But Mittel-Europa seems to depend on you just as France and Italy seem to depend on Mrs Coolidge.

As regards the Jury meetings, you have already been far too generous, and it is certainly time that some other country paid for the Jury Meeting. I will make that quite clear to the Council. I rather fancy that when the Council are faced with that duty they will be more inclined to postpone the Festival till 1934.

There is much to be said for that, as I am organizing a Congress of the Société Internationale de Musicologie (of which I am now President) at Cambridge in July ~~1934~~ ¹⁹³³ (last week of the month) with a great Festival of Mediaeval English Music. And in 1934 there will be another Congress organized by the Americans - you perhaps heard of the Anglo-American Music Teachers' Congress at Lausanne last year. The Americans have now collared the whole thing, as they are much more numerous and energetic than the English, and they want to make it international, and hold it in some German city, Vienna, Berlin or Frankfurt; but nothing has

Abb. 4: Brief von Edward J. Dent an „My dear Werner“ (Seiten 1 und 2), 31. Mai 1932, (CH-Wmka Dep MK 326/52, ID 3358).

Singer (1865–1943)⁹⁰ sowie in den 1920er-Jahren Serge Koussevitzky (1874–1951),⁹¹ der sein Wirken jedoch zunehmend in die USA – ebenfalls nach Massachusetts (Boston und Tanglewood) – verlagerte. Immer wieder lassen sich Künstler- und Werk-„Transfers“ unter den Mäzenen beobachten: wie bei dem von Reinhart geförderten Tonhalle-Klarinettenisten Edmondo Allegra, der von Koussevitzky zum Boston Symphony Orchestra geholt wurde,⁹² oder wie im Fall von Manuel de Fallas Puppenspiel *El retablo de maese Pedro*, das in Winnaretta Singers Haus uraufgeführt wurde und zu dessen Verbreitung in „Mittel-Europa“ – nicht zuletzt durch die Unterstützung der Übersetzung ins Deutsche – später Werner Reinhart beigetragen hat,⁹³ oder auch Paul Hindemith, der 1936 zum „Elizabeth Sprague Coolidge Festival“ nach Washington eingeladen wurde und dessen spätere Konzertreise die Grundlage für die Überlegungen einer Emigration war, sodass er von Reinharts „Hoheitsgebiet“ in das der Coolidge übertrat.⁹⁴ Doch weder der Kontakt zu Hindemith riss ab,⁹⁵ noch hätten beispielsweise Conrad Beck oder Ernst Křenek, die ebenfalls immer wieder aus dem Blickfeld Reinharts gerieten, Reinharts Fördergunst entbehren müssen.⁹⁶ Dennoch gab es auch Sonderfälle wie Igor Strawinsky, der die Gunst aller hier genannten Mäzene genoss, immer wieder in anderen Gefilden einige Zeit verweilte, jedoch alte Geldquellen nicht versiegen ließ.⁹⁷ Das musikalische „Mittel-Europa“ Werner Reinharts hatte sein Zentrum in Winterthur, sodass eines seiner Anliegen war, einheimische Schweizer Künstler zu fördern: Komponisten, denen er beim Musikkollegium zu Aufführungen verhalf oder ihnen direkt finanzielle Hilfen zukommen ließ, wie Conrad Beck oder Albert Moeschinger; Interpreten, die ihren Platz im Winterthurer Musikleben (wieder-)fanden, wie etwa Erich Schmid⁹⁸ oder zahlreiche ausländische Kunstschaaffende, die sich in seinem näheren Umfeld – sei es direkt in Winterthur, wie Ernst Křenek, oder anderswo in der Schweiz, wie Igor Strawinsky am Genfersee. Die Westschweiz, wohin Reinhart bewusst Kontakte pflegte, um den „Röstigraben“ – den kulturellen Bruch zwischen der deutschen und der französischen

⁹⁰ Vgl. Kap. 5.2.

⁹¹ Shreffler, Anne: Koussevitzky als Dirigent und Mäzen [Referat, IMS-Kongress Zürich 2007]. Anne Shreffler sei herzlich für die Zusendung des Typoskripts gedankt. Vgl. auch: Flamm, Christoph: Serge Koussevitzky als Musikvermittler [Referat, Kongress „Russische Musik in Westeuropa“ Zürich 2014, Druck in Vorbereitung]. Leichtentritt, Hugo: Serge Koussevitzky, the Boston Symphony Orchestra, and the New American Music. Cambridge/Massachusetts 1946.

⁹² Vgl. Kap. 3.3.

⁹³ Vgl. Kap. 3.2.

⁹⁴ Barr 1998, S. 236ff.

⁹⁵ Vgl. Briefe WR-PH/GH, von 1940 an, ID 3681ff.

⁹⁶ Vgl. Kap. 1.2.

⁹⁷ Vgl. Kap. 4.1.

⁹⁸ Vgl. Eggenschwiler, Iris [et al. (Hrsg.)]: Erich Schmid. Briefe, Bd. 2. Bern 2014.

Schweiz – zu überwinden, war gewissermaßen das „Grenzgebiet“ zum benachbarten mätzenatischen Territorium.

Doch nicht nur jenseits der Schweizer Grenze, sondern auch innerhalb der Schweiz gab es gewisse Zuständigkeiten, die jedoch gerade aus Reinharts Perspektive keineswegs feststehend und unantastbar waren. Im Gegenteil war er eher darauf bedacht, für eine Förderung nicht in alleiniger Verantwortung zu stehen, um keine allzu großen Abhängigkeiten entstehen zu lassen. Darüber hinaus scheint er immer darum bemüht gewesen zu sein, dass Karrieren wie Unternehmungen gleichermaßen möglichst zeitnah unabhängig von seiner Unterstützung erfolgreich oder zumindest lebensfähig waren und ohne seine Hilfe fortbestehen konnten. Welche Bedeutung zu Reinharts Zeit jedoch dem Privatmäzenatentum nicht nur auf Seiten der Musiker und Komponisten, sondern auch im Bewusstsein der öffentlichen Stellen wie etwa den kommunalen Behörden zukam, soll das folgende Beispiel zeigen.

Im Herbst 1939 zog der Schweizer Komponist und Musikkritiker Karl Heinrich David (1884–1951) Werner Reinhart ins Vertrauen und weihte ihn in einem Gespräch in seine Pläne ein, erneut die Zürcher Behörden um Staatssubventionen für Musiker zu ersuchen und bat Reinhart, seine Initiative mit einem gesonderten Unterstützungsschreiben zu bestärken.⁹⁹ Nur wenige Tage später erklärte sich Reinhart dazu bereit und ließ David den gewünschten Fürsprache-Brief an den Stadtpräsidenten Dr. Emil Klöti zukommen, da Reinhart das Unternehmen Davids „in allen Teilen nur gutheissen“ konnte.¹⁰⁰ In dem Unterstützerbrief erläuterte er seine Erfahrungen mit dem musikalischen Nachwuchs und führte mögliche Vergleichsmodelle, wie die Musikförderung in Basel oder die Maßnahmen zur finanziellen Absicherung von Bildenden Künstlern und Literaten in Zürich an:

„Das Exposé des Herrn Karl Heinrich David zur Schaffung eines staatlichen Musikkredits in Stadt und Kanton Zürich bildet das Resultat einer Besprechung, zu welcher Herr David die Anregung gab. Ich kann meinerseits alles in diesem Dokument Gesagte nur auf das Lebhafteste unterstützen. In meinem sich nun schon über mehr als 20 Jahre erstreckenden Umgang mit unsern jungen Komponisten wurde mir immer wieder von Neuem klar, wie schwer es gerade unsere Schaffenden auf dem Gebiet der Musik im Gegensatz zu ihren Kollegen der bildenden Kunst haben. Wenn Behörden von Gemeinden und Kanton in den letzten Jahren in vermehrtem Masse die Existenzsorgen der bildenden Künstler durch Aufträge mildern konnten, so bietet sich naturgemäss für die gleichen Behörden wenig oder kaum Gelegenheit, Aufträge an Dichter und Musiker zu erteilen. Kann dies gelegentlich in der Form von Festspielen oder Ähnlichem geschehen, so sind dann oft die dafür zur Verfügung stehenden Kredite oder Preise in einem nicht immer ausreichenden Verhältnis zum Zeit- und

⁹⁹ Brief KHDavid-WR, 31.10.1939, CH-Wmka Dep MK 326/43.

¹⁰⁰ Brief WR-KHDavid, 03.11.1939, CH-Wmka Dep MK 361/1.

Arbeitsaufwand, den auch solche Gelegenheitsarbeiten erfordern. Für unsere Schriftsteller ist nun in verdienstlicher Weise durch den Literaturkredit der Stadt Zürich schon etwas Wesentliches geschaffen worden und nur für unsere Musiker existiert eigentlich noch nichts ähnliches, sodass diese oft weitgehend auf die Förderung von privater Seite angewiesen sind. Ich glaube darum, dass ähnlich wie das in Basel geschehen ist, auch im Kanton Zürich, in welchem ja die Musik im kulturellen Leben eine nicht minderwichtige Rolle spielt, etwas derartiges geschaffen werden sollte.“¹⁰¹

In Basel gab es seit 1931 den Musikkredit, der dem Kunstkredit, der bereits seit 1919 existierte, sowie dem 1921 bereitgestellten Literaturkredit nachfolgte. Im gleichen Jahr, in dem David seinen Vorstoß in Zürich gewagt hatte, konnte er von der älteren Institution in Basel profitieren, die sich mit einem Beitrag von 200.– CHF an der Materialherstellung von Davids Violinsonate beteiligte. Auch im darauf folgenden Jahr wurde der gleiche Betrag für den gleichen Zweck zugesprochen, diesmal für sein *Scherzo* für Orchester. Ein kleinerer Betrag in Höhe von 50.– CHF kam ihm – erneut für die Herstellung des Notenmaterials – für seine *Quatre Chants* zugute. Von 1947 an profitierte David von den ausgeschriebenen Wettbewerben.¹⁰²

Im Gesuch Karl Heinrich Davids von 1939 an die Behörden nahm dieser seinerseits nochmals Bezug auf diese „Förderung von privater Seite“ und ergänzte die Ausführungen Reinharts um den Hinweis auf bereits früher unternommene Versuche zur Schaffung einer Unterstützungsinstitution für Musiker.¹⁰³ Doch die von David in Erinnerung gerufenen Begründungen der Absagen zeigen, dass man sich in den Behörden nicht nur der Bedeutung von privatem Mäzenatentum für das städtische und kantonale Musikleben bewusst war, sondern sich sogar darauf verlassen und damit kalkuliert hat – getreu dem Motto, das Dent an den Wiener IGNM-Organisatoren kritisiert hatte: „Werner Reinhart pays for everything“. David schrieb: „Als wir hier einmal die Frage nach Staatssubvention an Musiker zur Sprache brachten, wurde uns bedeutet, dass in Zürich sich keine entsprechenden Fonds befänden und man verwies uns an die privaten Mäzene. Das private Mäzenatentum ist aber zur Zeit derart beansprucht, dass es kaum in der Lage ist, neue Verpflichtungen einzugehen, ja, vielleicht froh wäre, von bisherigen Verpflichtungen entlastet zu werden.“¹⁰⁴ Das vorläufige Ergebnis des Gesuchs war der Vorschlag von Klöti, 1940 einen Preis in Höhe von 4'000.– CHF zu vergeben, die David unter „H. Früh (1500.–), P. Müller (1000.–), [...] Ernst Hess (1000.–) [,]

¹⁰¹ Beilage des Briefes von WR-KHDavid, 03.11.1939 (Typoskr./Durchschlag), CH-Wmka Dep MK 361/1; sowie Beilage des Antrages von KHDavid (Typoskr.), CH-Wmka Dep MK 326/43,2.

¹⁰² 50 Jahre Basler Musikkredit 1931-1981, [hrsg. von der Staatlichen Musikkredit-Kommission Basel-Stadt]. Basel 1981, S. 14, 16, 18ff., 58ff.

¹⁰³ Antrag von KHDavid (Typoskr.), CH-Wmka Dep MK 326/43,2.

¹⁰⁴ Ebd.

Ermatinger, oder Matthes (500.–)“ zu verteilen dachte, wobei „P. Müller [...] gerade jetzt keinen dringenden Fall darstellt“ und daher auch „eine andere Verteilung möglich“ wäre.¹⁰⁵ Entsprechend groß war Davids Enttäuschung, als er erfuhr, wer als der erste Preisträger ausgewählt worden war und schickte an Reinhart „zur vertraulichen Kenntnisnahme“ das Stadtrats-Protokoll: „Sie sehen daraus, was inzwischen aus unserer Sache geworden ist. Obschon ich in erster Linie für Komponisten eingetreten bin, ist nun der erste Nutzniesser ein – Musikologe!“¹⁰⁶ Reinhart hielt als Freund der Musikwissenschaft dagegen: „Wenn nun auch unsere Sache zunächst nicht in der von uns gewünschten Richtung ging, so freue ich mich doch sehr über die unserm Freund Willi Schuh zugesprochene, wohlverdiente Gabe“.¹⁰⁷ Bereits einige Jahre zuvor hatte Karl Heinrich David im Jahresbericht des Basler Kammerorchesters 1932/1933 einen flammenden Appell „Über Mäzenatentum“ veröffentlicht und die Bedeutung von „[e]uropäische[n] und amerikanische[n] Gönner[n]“ zu Zeiten der aktuellen Wirtschaftskrise für das „Aufblühen der ‚neuen Kunst‘, der modernen Musik“ sowie die „bewusste, intensive Pflege der alten Musik“ – der „Cembalokultur“ – herausgehoben.¹⁰⁸ Mäzene hätten durch ihre Förderung ausgeglichen, dass „heutzutage [...] vielerorts anstelle von Ideen Programme verkündet“ würden und die dadurch entstehende „Durchschnittskunst“ nur „Propagandazwecken“ diene. Bedroht seien jedoch die Künstler, die wirkliche Ideen verfolgen, insbesondere dann, wenn „der Staat wirklich alle Macht in die Hand bekommt“ – was zur Entstehungszeit von Davids Artikel bekanntlich im benachbarten Deutschland eine gefährliche Tatsache war. Während in einem solchen Regime „die kleinen Geister“ einschwenkten, würden „grosse Geister“ zunehmend „zur Fronde gezwungen“ – zur politischen Opposition –, sie suchten „hilfeflehend nach Mäzenen“, doch „[b]ei der scharfen Kontrolle des Privatlebens und des Eigentum [...] wird auch der Mäzen des ‚Frondeurs‘ gebrandmarkt“ und auch „das Mäzenatentum [erlebt] seine Krise“.¹⁰⁹ Die Schweiz hingegen sei „in ihrer Eigenart isoliert, wie noch nie“: „Sacher, [Hermann] Dubs, Walther Reinhart (ganz abgesehen von Hermann Scherchen als Gast) [Anm.: gemeint ist Werner Reinhart, nicht der befreundete Dirigent, wie auch der Bezug zu Scherchen nahelegt] haben dort seinerzeit als Echo aktueller Zeitströmungen (alte, neue Musik, Cembalokultur, Barockmusik) Posten bezogen. Heute sind diese Posten auf der wirtschaftlich verhältnismässig noch intakten Insel Schweiz in ihrer Einzigartigkeit geradezu beängstigend, und in hohem Masse verpflichtend.

¹⁰⁵ Brief KHDavid-WR, 12.11.1939, CH-Wmka Dep MK 326/43,2.

¹⁰⁶ Brief KHDavid-WR, 25.01.1940, CH-Wmka Dep MK 326/43,2.

¹⁰⁷ Brief WR-KHDavid, 26.01.1940, CH-Wmka Dep MK 361/1.

¹⁰⁸ David, Karl Heinrich: Über Mäzenatentum, in: Basler Kammerorchester. Kammerchor und Kammerorchester, Leitung Paul Sacher. VII. Jahresbericht 1932/1933, Basel 1933, S. 4–6, hier 4f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 6

Können sie gehalten werden?“¹¹⁰ David versuchte damit auf seine Weise für die starke Beanspruchung zu sensibilisieren. Doch lässt sich in diesem Zusammenhang auch beobachten, dass gerade in Bezug auf die Förderung der „Cembalokultur“ in Basel Mäzene ihre Kräfte bündelten, um größere Projekte zu realisieren, wie die Entstehung der Schola Cantorum Basiliensis zeigt.¹¹¹ Die Grenzen der mäzenatischen Zuständigkeitsbereiche innerhalb der Schweiz waren also fließend, so dass es nicht überrascht, dass Werner Reinhart seit 1931 als Passivmitglied des Basler Kammerorchesters „mit höherem Beitrag“ Sachers Unternehmung unterstützte.¹¹²

Einer der auffälligsten Unterschiede und somit auch für die Charakterisierung anderer Mäzene von Bedeutung, ist die Profession des jeweiligen Mäzens. Wie Serge Koussevitzky, der nicht nur als Verleger, sondern als Dirigent seiner „Concerts Koussevitzky“ in Erscheinung trat, machte sich auch Paul Sacher als dirigierender Mäzen mit seinen zu diesem Zweck gegründeten Ensembles einen Namen. Im Gegensatz zu Sacher, Coolidge, Singer-Polignac und Koussevitzky hat sich Reinhart als Auftraggeber nicht hervorgetan; und auch in der Bewertung der Bedeutung von Uraufführungen unterschied er sich deutlich von ihnen, indem er immer wieder bezeugte, darauf weniger Wert zu legen als auf die Qualität der Werke.¹¹³ Und wenngleich Sacher in seinem Aufsatz „Kunst und Krise“ (1935) äußerte, dass „nicht das Werk zum Vorwand der Selbstdarstellung missbrauch[t]“ werden dürfe, so war Sacher bei allen Freiheiten seiner Auftragswerke immer darauf bedacht, sich die Uraufführungsrechte zu sichern.¹¹⁴ Wie sich Sacher und Reinhart auf der „noch intakten Insel Schweiz“ nun „territorial“ voneinander abgrenzten und was sie verband, soll im folgenden Kapitel ausführlicher betrachtet werden.¹¹⁵

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. Kap. 1.2.

¹¹² Basler Kammerorchester. Kammerchor und Kammerorchester, Leitung Paul Sacher. VI. Jahresbericht 1931/1932, Basel 1932, S. 24.

¹¹³ Vgl. Briefe ID 2664f. (1947), 2790 (1933), 2944ff. (1933), 2980 (1937), 2992 (1942), 3000ff. (1947).

¹¹⁴ Vgl. Sacher, Paul: Reden und Aufsätze, hrsg. von Niklaus Rächlin. Zürich 1986.

¹¹⁵ Vgl. Kap. 1.2. Siegfried Schibli spricht in Bezug auf Anton Webern vom „territoriale[n] Recht des Winterthurer Mäzens Werner Reinhart“, das Paul Sacher respektiert habe. Schibli, Siegfried: Eine Schlüsselfigur der musikalischen Moderne. Paul Sacher, seine Persönlichkeit, sein Wirken, sein Vermächtnis, in: Ders. (Hrsg.): Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert. Basel 1999, S. 199–207, hier 205.

1.2 Maecenas Basiliensis: Paul Sacher

Der „Unsichtbare“ und der Exponent: Reinhart und Sacher

In Werner Reinhart und Paul Sacher stehen sich zwei ebenbürtige Mäzene des 20. Jahrhunderts gegenüber – der Winterthurer und der Basler –, deren Wirken einerseits untrennbar mit ihrem jeweiligen Heimatort verbunden ist, andererseits aber auch viel weiter in die jeweils andere Stadt hineinreicht, als es der bisherige Forschungsstand vermuten ließe. Dass ihr Agieren in sehr unterschiedlichem Maße bekannt und Paul Sacher heute noch sehr viel präsenter ist, liegt wohl allein schon in der Tatsache ihrer Lebensdaten begründet: Sacher (1906–1999) gehörte – über 20 Jahre jünger als Werner Reinhart – bereits einer anderen Generation an und erlebte auch die zweite Jahrhunderthälfte. Außerdem halten die von ihm geförderten Komponisten und Musiker sein Angedenken bis heute lebendig – um nur einige wenige zu nennen: Pierre Boulez, Wolfgang Rihm und Rudolf Kelterborn durch ihre Hommage- und Widmungskompositionen, oder auch Anne-Sophie Mutter und Heinz Holliger durch ihre Bezeugungen als Interpreten. Gleiches gilt für die 1973 gegründete Paul-Sacher-Stiftung als Archiv und Forschungseinrichtung, die mit ihren Publikationen, Ausstellungen oder Editionen an den Stifter erinnert. Die Rychenberg-Stiftung hingegen – von Werner Reinhart am 03. März 1949 im Handelsregister eingetragen zum Zweck, „das Musikkollegium in die Lage zu versetzen, in der traditionellen Weise und in voller Unabhängigkeit von staatlichen Einflüssen das musikalische Leben der Vaterstadt des Stifters [Werner Reinhart] zu betreuen“¹¹⁶ – verweist bezeichnenderweise in ihrem Namen nicht direkt an denjenigen ihres Gründers. Stattdessen sollte die Stiftung „in dankbarem Gedenken an die Eltern des Stifters, an Herrn Dr. Theodor Reinhart und Frau Lilly Reinhart-Volkart, den Namen des elterlichen Hauses tragen“, des Ortes also, wo „dem Stifter die Liebe zur Musik gelehrt“, wo „der geistige und materielle Grund zu seinem spätem Wirken als Mitglied der Vorsteherschaft des Musikkollegiums Winterthur gelegt“ wurde.¹¹⁷

In dieser Weise evident sind auch weitere Wesensunterschiede zwischen Reinhart und Sacher, in die jener familiäre Hintergrund mit hinein spielt: Der eine, Werner Reinhart, war – hineingeboren in eine wohl situierte Unternehmerfamilie, die, durchaus mit Sinn und Fördergeist für die schönen Künste versehen, jedoch die Fortführung der Firmengeschicke für ihn vorsah – zeitlebens auf Zurückhaltung und gar Anonymität bedacht. Oftmals suchte er den

¹¹⁶ Aus den Satzungen der Rychenberg-Stiftung, zit. nach: Geilinger, Eduard: Rychenberg-Stiftung. Mitteilung an die Vorsteherschaft des Musikkollegiums Winterthur. 8. März 1949, S. 3. [Ms GR 85/7]

¹¹⁷ Ebd., S. 5f.

Deckmantel einer Institution, handelte so vor allem im Dienste des Musikkollegiums Winterthur mit seiner Jahrhunderte währenden Tradition und im Bewusstsein ebendieser. Der andere, Paul Sacher, war Sohn einer Näherin mit immerhin eigenem Atelier und eines Speditionsangestellten¹¹⁸, dem folglich nicht der elterliche Hintergrund sondern die 1934 eingegangene Verbindung mit Maja Hoffmann-Stehlin die pekuniären Mittel zur Musikförderung bescherte. Er sah seine Berufung in der Tätigkeit als Dirigent, verfolgte dieses Ziel schon in jungen Jahren denkbar ambitioniert durch die Gründung eigener Klangkörper – am bekanntesten und wirkmächtigsten wurde das Basler Kammerorchester (1926) mit bald dazugehörigem Kammerchor (1928), später trat das Collegium Musicum Zürich (1941) hinzu. Demnach gehört zur Person Sacher, als sichtbarem Kopf verschiedener Institutionen, untrennbar die Positionierung der eigenen Person im Musikleben.

Diese Unterschiede schlugen sich natürlich auch im Verständnis und der Ausübung ihrer Fördertätigkeit nieder. Dennoch dürfen sie nicht über die durchaus vorhandenen Gemeinsamkeiten hinweg täuschen und so fühlten sich beide trotz des Altersunterschiedes einem ähnlichen Kreis von Komponisten nahe. Später wandte sich Sacher hingegen neu aufkommenden Strömungen zu, weshalb er von einigen Weggefährten auch durchaus Kritik einstecken musste: Etwa als er im Jahr 1960 Pierre Boulez für die Leitung der Meisterklasse für Komposition nach Basel holte – Hans Oesch zählte dies zu den „Glanzpunkten der Ära Sacher an der Musik-Akademie“, ¹¹⁹ hingegen sich Frank Martin und Ernest Ansermet darüber wenig erfreut zeigten.¹²⁰ Dennoch bekannte er in der Eröffnungsansprache zur Ausstellung „Musiker-Handschriften“ im Kunstmuseum Luzern 1973, er habe wohl nicht zufällig „[ü]ber lebende Komponisten [...] nicht berichtet und von den toten wohl zuwenig“, da jeder „in seiner Generation verwurzelt“ sei.¹²¹ Die Komponisten, derer Sacher entsprechend dieser Feststellung ausführlicher gedenkt, sind Béla Bartók, Igor Strawinsky, Richard Strauss, Bohuslav Martinů, Arthur Honegger, Willy Burkhard und Paul Hindemith – der Komponistengeneration also, der auch Reinharts Augenmerk galt. Besondere Aufmerksamkeit in der Betrachtung des Verhältnisses Reinhart-Sacher verdient demzufolge

¹¹⁸ Siehe Stephenson 2001, S. 46-49.

¹¹⁹ Oesch, Hans: Paul Sacher, Versuch einer Würdigung, in: Alte und neue Musik II 1977, S. 30.

¹²⁰ Siehe Brief Martin an Ansermet, 17.05.1960 und Brief Ansermet an Sacher, 12.12.1960. In: Müller-Märki, Ruth: Paul Sacher. Champion of New Music. [New York] 2002, S. 12f. Boulez leitete die Meisterklasse vom Wintersemester 1960/61 bis zum Wintersemester 1962/63. Ihm folgten für das Sommersemester 1963 Karlheinz Stockhausen und für die nächsten beiden Semester Henri Pousseur nach, was eine klare Hinwendung zum Darmstädter Kreis erkennen lässt. Im Sommer 1965 leitete Boulez einen Interpretations- und Dirigierkurs an der Musik-Akademie. Siehe Oesch, Hans: Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967. Basel [1967], S. 185–188.

¹²¹ Sacher, Paul: Reden und Aufsätze, hrsg. von Niklaus Rächlin. Zürich 1986, S. 132f.

der Zeitraum von Ende der 1920er-Jahre bis zu Reinharts Tod 1951, in dem sich die Kreise beider stark überschneiden bzw. Sacher wie im Falle von Igor Strawinsky den Kontakt zu dem arrivierten Komponisten über Werner Reinhart aufnahm.¹²² Diese Jahrzehnte beinhalten nicht nur die bereits erwähnte Orchestergründung in Basel und die erste Kontaktaufnahme Paul Sachers mit Werner Reinhart, sondern auch die gemeinsame Tätigkeit bei der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und dem Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV), sowie die Gründung der Schola Cantorum Basiliensis, bei der Sacher Reinhart beratend hinzuzog. Außerdem entwickelte sich sehr bald ein reger Austausch über (Ur-)Aufführungen in Basel, Winterthur und darüber hinaus. Und nicht zuletzt fällt in diese Zeit der einschneidende Radiokonflikt um Hermann Scherchen im Jahr 1944, der aufgrund der Verbundenheit von Scherchen mit Winterthur natürlich auch die Beziehung zwischen Sacher und Reinhart berührte.

Winterthurer und Basler „Studienaufführungen“

In seiner Anfangszeit als Dirigent, 22 Jahre jung, orientierte sich Paul Sacher auch in Richtung Winterthur. Am 29. Oktober 1928 stellte er sich in einem nicht sehr ausführlichen, aber in großen Lettern verfassten und auf vier Seiten verteilten Brief, der bereits mit dem Briefkopf: „Basler / Kammerorchester / Paul Sacher“ versehen war, Werner Reinhart vor:

„Verehrter Herr Reinhart,
durch Walter Kägi gestatte ich mir, Sie zu bitten Ihrer Kommission [sic] nahe zu legen, ob mir die Leitung eines der Winterthurer Konzerte dieser oder nächster Saison anvertraut werden könnte. Ueber meine bisherige Dirigententätigkeit orientiert Sie der Jahresbericht des Basler Kammerorchesters, der Ihnen durch mein Sekretariat direkt übermittelt wurde. Wenn Sie gewicht auf Rezensionen legen will ich Ihnen selbstverständlich Zeitungsausschnitte schicken. Meine musikalischen Studien habe ich zur Hauptsache in Basel bei Adolf Hamm, Rudolf Moser, Fritz Hirt & Felix Weingartner absolviert.
Ich danke Ihnen für Ihre Bemühungen & bin mit vollkommener Hochachtung
Ihr ergebener
Paul Sacher“¹²³

Walter Kägi, auf den Sacher sich hier beruft, war ebenfalls Schüler von Fritz Hirt am Basler Konservatorium. Mit Sacher war er also noch aus der gemeinsamen Basler Studienzeit bekannt, bevor Kägi von 1925 bis 1928 erster Konzertmeister des Winterthurer

¹²² Briefe zwischen Paul Sacher und Werner Reinhart vom 18./22./26.03.1930 in der Sammlung Paul Sacher, Paul-Sacher-Stiftung Basel. Aber auch bereits Willi Schuh verwies auf diese Berührungspunkte, in: Kompositionsaufträge. In: Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester 1926–1951. Zürich 1952, S. 41–105, hier 96.

¹²³ Brief PS-WR, 29.10.1928, CH-Wmka Dep MK 339/27a.

Stadtorchesters und Primarius des Winterthurer Streichquartetts wurde. Im gleichen Zeitraum kam er noch der häufig damit verbundenen Aufgabe nach, an der Winterthurer Musikschule zu unterrichten.¹²⁴ Wie der Schweizerischen Musikzeitung vom 08. September 1928 zu entnehmen ist, stand Kägi der Basler Gruppierung „Die Fünf“ sehr nahe. Dieser Vereinigung gehörten neben dem Verfasser des Berichtes, Hans Ehinger, auch Paul Sacher, Ernst Mohr, Max Adam und August Wenzinger an, die „in gemeinsamer Arbeit und gegenseitiger Anregung [...], jeder auf seinem Gebiet, durch Ausübung und Forschung alles wertvolle Neue und Alte fördern“ wollten und Kägi „wäre der sechste im Bunde gewesen, wenn er in Basel gewohnt hätte; die engsten Bande hielten ihn auch so mit uns zusammen“¹²⁵. Später übernahm Kägi u.a. den Bratschenpart beim Berner Streichquartett und war der Schola Cantorum Basiliensis als Solist und Dozent verbunden.¹²⁶

Was die „Fünf“ in ihrem Ankämpfen gegen „den schematisierten Konzertsaalbetrieb und die Verständnislosigkeit, mit der die meisten Menschen der Kunst ihrer Zeitgenossen gegenüberstehen“, 1928 als Errungenschaft hervorheben, sind die seit Mai des vorangegangenen Jahres durchgeführten „Studienaufführungen“.¹²⁷ Es handelt sich um ein Konzept, das für Basel durchaus neu war, das jedoch in Winterthur bereits seit Herbst 1923 unter gleichem Namen realisiert wurde und den „Fünf“ – zumindest durch Walter Kägi – durchaus bekannt gewesen sein musste. Hermann Scherchen hatte in Winterthur den Anstoß zu diesen „Orchesterübungen vor geladenem Kreis“¹²⁸ gegeben, die sich in den folgenden Jahren „zu einem weithin beachteten Podium für das zeitgenössische, vor allem auch schweizerische Schaffen sowie für altes vergessenes oder verkanntes Kunstgut“¹²⁹ entwickelten. In Genf übernahm Ernest Ansermet im Jahr 1931 das Konzept der Studienaufführungen ebenfalls, bekannte sich jedoch ganz offen dazu.¹³⁰

So wie die Winterthurer Studienaufführungen für den intimen Rahmen der Hausabende – geladene Musikkollegianten im Bildersaal des Museums – vorgesehen waren, gehörte zur Idee der Basler Studienaufführungen die Meidung des öffentlichen Konzertsaals. Doch bereits

¹²⁴ Vgl. dazu etwa die Ausschreibung der Konzertmeisterstelle im Januar 1911, in: Musikkollegium Winterthur, Vorstandsprotokolle 1910–1913 (Ms), Dep MK 11, S. 16f.

¹²⁵ Ehinger, Hans: Die „Fünf“ in Basel, in: Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt, 08.09.1928, Jg. 68, Nr. 20, S. 288ff.

¹²⁶ FS MKW, S. 263, 293, 319f., 328. Schuh, Willi (Hrsg.) et al.: Schweizer Musikbuch, Bd. 2. Musikerlexikon. Zürich 1939, S. 115. Wunderkammer alte Musik. Die Schola Cantorum Basiliensis [Ausstellungskatalog]. Heidelberg 2008, S. 143.

¹²⁷ Ehinger 1928, S. 289.

¹²⁸ FS MKW, S. 281.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Brief EA-WR, 24.09.1931, ID 2307.

1925 wurden die Winterthurer Konzerte in den Stadthausaal verlegt und damit „allgemein zugänglich“. ¹³¹ Auch in Basel mussten die „Fünf“ bereits nach der ersten Veranstaltung aufgrund des regen Zuspruchs den nach eigenem Empfinden „verhängnisvollen Schritt“ ¹³² aus den Privathäusern in den Konzertsaal machen. In ihrem Neuheitsanspruch waren die Basler Programme zwar sicherlich kompromissloser – im zweiten Konzert führte Sacher mit seinem Basler Kammerorchester ausschließlich fünf zeitgenössische Werke der einheimischen Komponisten Armand Hiebner, Hans Brunner, Hans Münch, Walter Geiser und Rudolf Moser auf, allesamt Uraufführungen. In Winterthur setzte das Musikkollegium im Unterschied dazu bewusst auf kombinierte Programme. Das Ergebnis war eine „gewiss nicht ‚radikal-modern‘ eingestellte, aber wirklich unvoreingenommene Schweizer Hörschaft“ ¹³³, wie Willi Reich im Oktober 1936 das Winterthurer Publikum einer Studienaufführung zu loben wusste, bei der Fragmente aus Ernst Křeneks Bühnenwerk *Karl V.* konzertant uraufgeführt wurden. In Bezug auf eine szenische Aufführung äußerte Reinhart im Bewusstsein, dass das benachbarte Zürich „insbesondere im Theater, gar kein Publikum für neue Musik“ habe, Reich gegenüber dennoch die Hoffnung, „dass die hiesige [Winterthurer] Aufführung der ‚Fragmente‘ aus ‚Karl V.‘ den Boden in Zürich für eine Aufführung des ganzen Werks in der Spielzeit 1937/38 vorbereiten werde“. ¹³⁴ An Křenek selbst schrieb Reinhart im Januar 1938, als er dem Komponisten für dessen zweites Klavierkonzert op. 81 zur Konzertform der Studienaufführung unter Scherchen riet: „Wir haben die Erfahrung gemacht, dass die neue Musik von unseren Mitgliedern, also unserer eigentlichen Musikgemeinde, viel mehr gewürdigt wird als von den Abonnenten, die vielfach auch nur aus ‚gesellschaftlichen‘ Gründen ein Konzert besuchen“. ¹³⁵

In der Saison 1939/40 wurden die Winterthurer Studienaufführungen zwar „unter dem blässeren Zeichen von Orchesterkonzerten in die Hausabende eingereiht“ ¹³⁶, es wurden aber weiterhin Kompositionen gespielt, „die man sonst selten zu hören bekommt, mit Raritäten und Delikatessen“. ¹³⁷

Bereits zwei Jahre nach ihrer Formierung vereinigten sich „Die Fünf“ am 01. Oktober 1929 aufgrund inhaltlicher wie personeller Überschneidungen mit der Ortsgruppe Basel der IGNM.

¹³¹ FS MKW, S. 281.

¹³² Ehinger 1928, S. 289.

¹³³ Willi Reich, Wiener Zeitung, 21.10.1936, zit. nach Sulzer I, S. 172.

¹³⁴ Brief WR-WReich, 06.10.1936, zit. nach Sulzer I, S. 171f.

¹³⁵ Brief WR-EK, 14.01.1938, zit. nach Sulzer I, S. 173.

¹³⁶ FS MKW, S. 281.

¹³⁷ Erläuterung im Generalprogramm MKW 1940/41 [o. S.]: „Schon letztes Jahr sind die ‚Studienaufführungen‘ unter anderem Namen mit etwas anderem Ziel veranstaltet worden. Auch diese ‚Saison‘ figurieren sie schlicht eingereiht in die Hauskonzerte. Fünf solcher Orchesterabende sind geplant, mit Werken, die man sonst selten zu hören bekommt, mit Raritäten und Delikatessen“.

Hier brachten sie sich fortan in verschiedenen Positionen ein – Max Adam als Sekretär, Paul Sacher als Vorstandsmitglied und Programmleiter.¹³⁸

Die Initiativbewerbung Sachers im Jahr 1928 um die Leitung eines Konzertes des Musikkollegiums Winterthur blieb vorerst folgenlos. Erst über zehn Jahre später sollte Sacher in Winterthur als Dirigent eines Abonnementskonzertes auftreten.¹³⁹ Eine Verbindung zu Winterthur ergab sich zunächst weniger durch Werner, als durch dessen Bruder Hans Reinhart, mit dem Paul Sacher wegen der Basler Erstaufführung von Arthur Honeggers *Le Roi David* am 04. Juni 1929 in Kontakt stand.

Reinharts Netzwerk: Honegger, Strawinsky, Beck, Strauss

Die überaus erfolgreiche Uraufführung von Honeggers *Le Roi David* anlässlich der Wiedereröffnung des Théâtre du Jorat in Mézières 1921 hatten Werner und Hans Reinhart gemeinsam mit einer enormen Geldspende von „Frs. 10 000 à fonds perdu“ ermöglicht.¹⁴⁰ Zwei Jahre später nahm Hans Reinhart die Übertragung von René Morax' französischem Libretto ins Deutsche vor. Diese stark gekürzte Oratorienfassung,¹⁴¹ bereits in der vermutlich ersten Druckfassung mit deutscher Übertragung 1923¹⁴² als „Symphonischer Psalm“ bezeichnet, wurde am 02. Dezember 1923 in Winterthur durch den Gemischten Chor Winterthur und das Stadtorchester unter Ernst Wolters erstmalig aufgeführt. Es folgten unmittelbar danach zahlreiche französisch- und deutschsprachige Aufführungen, im Vergleich zu denen jene in Basel im Jahr 1929 fast etwas verspätet anmutet. Nichtsdestotrotz kam es auch dort zu einer Wiederholung am 27. September 1929, in etwas veränderter Besetzung: Die Bernerin Clara Wirz-Wyss, die auch 1923 in Winterthur gesungen hatte, übernahm den Sopranpart.¹⁴³ Während Hans Reinhart nach dem Austausch mit Sacher über Textkorrekturen zur Basler Erstaufführung angereist war, ließ sich Werner Reinhart trotz mehrfacher direkter und indirekter Einladungen Sachers für diesen Anlass entschuldigen und Honegger grüßen,

¹³⁸ Oesch, Hans: Paul Sacher. Versuch einer Würdigung. In: Alte und neue Musik II. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1976. Zürich 1977, S.22. Batschelet-Massini, Werner: Zum 60jährigen Jubiläum der IGNM Basel (1927–1987), S. 3. Fünfzig Jahre Collegium Musicum Zürich, Zürich 1994, S. 120.

¹³⁹ Siehe Anh. 7.3 A.

¹⁴⁰ Brief von WR-RMorax, zit. nach Sulzer II, S. 86, siehe auch Duplain 1988, S. 35.

¹⁴¹ H. 37 B bzw. C nach Halbreich, Harry: L'Œuvre d'Arthur Honegger. Paris 1994, S. 484. Siehe auch die Chronologie der Umarbeitung bei Voß, Hans Dieter: Arthur Honegger ‚Le Roi David‘. Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20. Jahrhundert. München 1983, S. 26ff.

¹⁴² Diese Ausgabe des Klavierauszugs findet bei Halbreich keine Erwähnung: Foetisch Frères Lausanne 1923 (F. 3742 F.). Halbreich 1994, S. 476–493.

¹⁴³ Vgl. Abb. des Winterthurer Konzertprogramms in: Voß 1983, S. 33 sowie die Programme der Basler Aufführungen in: Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester 1926–1951. Zürich 1952, S. 196f.

mit dem er seit Jahren – gerade durch *Le Roi David*, aber auch durch gemeinsame Reisen wie jene nach Irland im Jahr 1927 – eng verbunden war.¹⁴⁴

Der nächste Briefwechsel mit Sacher etwa ein Jahr später fiel recht förmlich aus, wohl weil Reinhart in seiner Funktion als Quästor des Musikkollegiums antwortete.¹⁴⁵ Sacher wollte gern das Winterthurer Konzert Strawinskys am 19. März 1930 besuchen, bei dem unter Leitung von Ernest Ansermet, umrahmt von Händels *Concerto grosso* op. 6 Nr. 6, Mozarts *Haffner-Sinfonie* und Ausschnitten aus Rimsky-Korsakovs *Der goldene Hahn*, Strawinskys *Capriccio* mit dem Komponisten am Klavier sowie dessen *Chant de rossignol* aufgeführt wurden.¹⁴⁶ Reinhart musste Sacher jedoch auf die öffentliche Hauptprobe vertrösten, für die er ihm eine Karte bereitgelegt hatte. Im Anschluss an diesen Probenbesuch bedankte sich Sacher bei Reinhart für dessen Bemühungen und informierte ihn über seine Pläne, Strawinsky als Solisten für eine Aufführung seines *Capriccio* in Basel gewinnen zu können. Aus diesem Grund bat er Reinhart um Strawinskys Adresse und erkundigte sich nach dem geplanten Konzerttermin im Herbst in Winterthur. Reinhart übermittelte folglich die Post- und Telegrammadressen („Stravigor“), doch habe der Vorstand noch nicht entschieden, ob man Strawinsky im Herbst auch erneut für ein Konzert in Winterthur engagieren werde. Ende September lud Strawinsky persönlich Reinhart zu seinem Konzert mit Sacher in Basel ein, bei dem Reinhart jedoch, anders als der befreundete Zürcher Tonhalledirigent Volkmar Andreae, nicht zugegen war. Direkt im Anschluss daran kam Strawinsky dann doch nach Winterthur, jedoch nicht für ein Konzert, sondern als Gast im Rychenberg, anlässlich seines Zürcher Engagements.¹⁴⁷ Jene Begegnung Sachers mit Strawinsky in Winterthur und die Vermittlung durch Reinhart bildeten also die Basis für einen der wichtigsten Basler Konzertanlässe dieser Anfangsjahre, an den Sacher selbst gern erinnerte – war es doch für Sacher der Auftakt zu einer lebenslangen Auseinandersetzung mit Strawinskys Werk, sowohl als Dirigent als auch durch seine Stiftung, die er infolge des aufsehenerregenden Ankaufs des Nachlasses als „Koordinations- oder Clearing-Stelle der Strawinsky-Forschung“ verstand.¹⁴⁸ Das Basler

¹⁴⁴ Briefe zwischen Paul Sacher und Hans Reinhart vom 20./22./28.05., 19.06., 21.07.1929 in der Sammlung Paul Sacher, Paul-Sacher-Stiftung Basel; sowie CH-Wmka Dep MK 339/27, PS-WR, 15.05.1929 und Dep MK 365/14, WR-PS, 04.06.1929.

¹⁴⁵ Briefe zwischen Paul Sacher und Werner Reinhart vom 18./22./26.03.1930 in der Sammlung Paul Sacher, Paul-Sacher-Stiftung Basel.

¹⁴⁶ Vgl. Konzertprogramm des Musikkollegiums Winterthur, abgedruckt in: Sulzer II, S. 75. Außerdem erhalten sind fünf Photographien vom Aufenthalt Strawinskys im Rychenberg, siehe Sulzer III, S. 77.

¹⁴⁷ Siehe Briefe in Sulzer III, 74ff. sowie zur Chronologie der nicht ganz einfachen Terminabsprachen Schuh 1952, S. 96f. und Sulzer II, S. 67ff.

¹⁴⁸ Paul Sacher: Igor Strawinsky zum Gedächtnis (1971); Ansprache anlässlich des Eröffnungsaktes der Ausstellung ‚Strawinsky – sein Nachlass, sein Bild‘ (1984), beide in: Reden und Aufsätze, Zürich 1986, S. 105f. und 134ff., hier 136.

Konzertprogramm vom 02. Oktober 1930, das „unter dem Protektorat der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Ortgruppe Basel“ stattfand, rückt einen weiteren Komponisten in den Fokus, dessen Fünfte Sinfonie neben den Werken Strawinskys in einer Uraufführung zu bestehen hatte: Conrad Beck.¹⁴⁹

Dessen Beziehung zu Werner Reinhart soll zunächst etwas ausführlicher nachgezeichnet werden, bevor der Übergang in den Wirkungskreis Sachers skizziert wird. In seinem kurzen Text *Meine Freundschaft mit Paul Sacher* erinnert Conrad Beck wenige Jahre vor seinem Tod nicht nur an die Begegnungen mit seinem Basler Förderer seit 1928, sondern erwähnt zu Beginn auch zweimal Werner Reinhart, der in den frühen 1920er-Jahren für ihn eine wichtigere Rolle spielte.¹⁵⁰ Die erste Annäherung, in den Memoiren Becks festgehalten als „Kontakt mit Werner Reinhart“ und grob datiert auf das Jahr 1926, stellt sich in den Quellen noch etwas anders dar: Bereits am 11. Juni 1925 entschuldigt sich Beck bei Reinhart, dass er sich mit einem sehr offensiven Brief „als Ihnen vollkommen Unbekannter“ an ihn gewandt habe, „im Vertrauen auf Ihre verdienstvolle und wohlwollende Einstellung zur Kunst“.¹⁵¹ Von dieser hatte er durch Arthur Honegger erfahren, den er in Paris kennengelernt hatte und auf den er sich auch im Brief berief. Er erläuterte seinen Werdegang, seine schwierige finanzielle Situation bzw. die seiner Eltern, die es ihm nicht mehr erlaubte „mit gutem Gewissen weiter[zustudieren“ und beteuerte, dass Musik sein „Höchstes“ sei, sein „erstes und ernstestes Streben“ dem Komponieren gelte, um darin „etwas möglichst Hohes zu leisten“. Als Referenzen gibt er neben seinen Lehrern Reinhold Laquai und Ernst Levy weiterhin Willy Arbenz und vor allem Arthur Honegger an, der Beck versprochen hatte, Reinhart während des gemeinsamen Aufenthaltes in Mézières über den jungen Komponisten „Aufschluss zu geben“.¹⁵² Auch wenn der Brief von Beck Reinhart erst nach der Uraufführung von Honeggers und Morax' *Judith* erreichte und somit ein Austausch mit Honegger über Beck nicht mehr möglich war, ließ sich Reinhart sehr schnell auf eine Unterstützung des jungen Komponisten ein. Zuvor hatte er sich und gleichzeitig dem Kreise der Musikkollegianten einige seiner Kammermusikwerke in Winterthur in einem „Hausabend“ vorspielen lassen – noch vor ihrer im Werkverzeichnis angegebenen Pariser

¹⁴⁹ Programm: Conrad Beck – 5. Sinfonie, Igor Strawinsky – Rag Time, Capriccio für Klavier und Orchester, Apollon Musagète für Streichorchester; siehe: Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester 1926–1951. Zürich 1952, S. 198f.

¹⁵⁰ Beck, Conrad: *Meine Freundschaft mit Paul Sacher*, in: Veronika Gutmann (Hrsg.): *Paul Sacher als Gastdirigent. Dokumente und Beiträge zum 80. Geburtstag*, Zürich 1986, S. 56–60, hier 56f.

¹⁵¹ Brief CB-WR, 11.06.1925, Archiv MKW, Datenbank-ID 2509.

¹⁵² Ebd.

Uraufführung, die Reinhart dann auch bezuschusste.¹⁵³ Doch von Beginn an hielt er Beck dazu an, sich nicht ausschließlich auf seine finanzielle Hilfe zu verlassen, denn auch wenn Reinhart ihm sein „Interesse auch weiterhin gerne bekunden werde“, so glaube er dem Komponisten gesagt zu haben, dass er „alles in dieser Hinsicht nicht allein tun könnte“ und verlieh seiner Hoffnung Ausdruck, „dass sich vielleicht auch noch andere Quellen mit der Zeit“ erschließen würden.¹⁵⁴ Parallel zu dieser sehr direkten Förderung machte sich Reinhart zu Beginn des Jahres 1926 auch bei dem Donaueschinger Musikdirektor Heinrich Burkard für den jungen Conrad Beck und eine Aufführung seiner Werke bei dem dortigen Kammermusikfest stark.¹⁵⁵ Das eingereichte Streichtrio wurde denn auch „mit besonderer Sorgfalt“ von Burkard und Paul Hindemith geprüft und Beck als „hochachtbares Talent“ gelobt, jedoch mit wohlwollender ausführlicher Begründung abgelehnt.¹⁵⁶ Entgegen dieser Einschätzung Heinrich Burkards wurde das Werk in Paris, wo es am 05. März 1926 erstmals öffentlich aufgeführt wurde, ein so beachtlicher Erfolg, dass es zu einem Wiederholungskonzert kam, zu dem Beck Reinhart einlud.¹⁵⁷ Reinhart zeigte sich erfreut über die erfolgreichen Aufführungen, trat seinerseits in der Folge aber nicht ausschließlich als milder Geldgeber auf, sondern als konstruktiv-kritischer Weggefährte trotz stetiger Ermutigung in Form von finanziellen Zuwendungen wie durch die Aussicht auf eine Aufführung in Winterthur:

„Nachdem, wie ich Ihrem Briefe ersehe, Ihr Budget schon jetzt etwas aus dem Gleichgewicht gekommen ist, will ich Ihnen die zugesagte weitere Rimesse schon heute machen und lege diesem Brief einen Check von 3000 französischen Franken bei, den Sie dort bei der betr. Bank ausbezahlt erhalten werden. Die Sitzung der Stipendien-Kommission findet nämlich erst am 5. Juni in Basel statt. Ich habe die Akten gerade heute erhalten und nachdem nur vier Petenten da sind, dürften Ihre Aussichten wohl günstige sein. Ich werde an der Sitzung teilnehmen und natürlich nicht verfehlen, für Sie ein besonderes Wort einzulegen. Es freut mich, dass Sie vom Unterricht bei Ibert so viel profitieren und mit Ihrer Arbeit gut voran kommen. Bis zum Zürcher [IGNM-]Fest haben Sie vielleicht die Partitur Ihrer

¹⁵³ Das Vorspielen fand als Hausabend des Musikkollegiums Winterthur am 29.12.1925 in der Alten Kunsthalle statt. Gespielt wurden Becks Sonat[in]e Nr. 1 für Klavier und Violine (1924) und seine Suite für zwei Violoncelli (1924); Solisten: Conrad Beck (Klavier), Karl Zimmerli (Violine), Benar Heifetz (Violoncello) und Richard Sturzenegger (Violoncello). Konzertprogramme im Archiv des MKW. Vgl. auch Briefe ID 2510, 2511. Das Werkverzeichnis von Larese/Schuh gibt als Uraufführungsdatum für die ersten drei Kammermusikwerke gemeinsam den 05.03.1926 in Paris an. Larese, Dino und Willi Schuh (Hrsg.): Conrad Beck. Eine Lebensskizze. Der Komponist und sein Werk. Amriswil 1972, hier S. 33.

¹⁵⁴ Brief WR-CB, 18.03.1926, Archiv MKW, Datenbank-ID 2511.

¹⁵⁵ Vgl. Kap. 3.3. Briefe WR-HBurkard, ID 3085–89.

¹⁵⁶ Vgl. Brief HBU-WR, 26.03.1926, Archiv MKW, ID 3088.

¹⁵⁷ Brief WR-CB, 18.03.1926, ID 2511.

Orchester-Suite [*Sinfonietta*] fertig, sodass wir sie für eine allfällige Aufführung in einem Studienkonzert bei uns einmal anschauen können.“¹⁵⁸

Am Jahresende kam noch ein Weihnachtsgeld in Höhe von 500.- CHF hinzu und eine ansehnliche Jahresbilanz: Ein Nebenerwerb in Paris zunächst als Klavierspieler, dann als Lehrer war gefunden, ein Stipendium bei der in Basel ansässigen Vergabekommission stand in Aussicht; schließlich wurde eine Studienaufführung seiner *Sinfonietta*, die Beck Reinhart als Ausdruck seiner Dankbarkeit widmete,¹⁵⁹ in Winterthur unter Hermann Scherchen am 30. Januar 1927 angesetzt und damit gleichsam die erste Aufführung eines Orchesterwerkes in seiner schweizerischen Heimat realisiert. Außerdem waren weitere Aufführungen seiner Werke für 1927 geplant: Das zentrale Werk dieses Jahres wurde, wie es Beck selbst in seinen Kurzmemoiren festhielt,¹⁶⁰ sein Drittes Streichquartett. Beim IGNM-Fest in Frankfurt a. M. sollte es gespielt werden, und Beck hatte sich bei Reinhart Rat geholt in der Besetzungsfrage, die über Hermann Wilhelm Draber geklärt werden konnte, wie Reinhart Beck wissen ließ. Die deutsche Sektion hatte sich bereit erklärt, „das Werk ohne Kosten für die Schweizer Sektion durch das Amar-Quartett aufführen zu lassen“: „Es ist dies eine Gegenleistung für unsererseits früher getragene Kosten an Aufführungen deutscher Werke (Venedig). [...] Da ich nur Hindemiths Adresse kenne (Paul Hindemith, grosse Rittergasse 118, Frankfurt a.M.), senden Sie das Material am besten ihm ein.“¹⁶¹ Das Netzwerk von Reinhart arbeitete geradezu mustergültig zugunsten Conrad Becks: Neben Draber und Hindemith wäre noch Willy Strecker zu nennen, über den mithilfe eines „Empfehlungsbrief[es]“¹⁶² von Reinhart der Schott-Verlag in Mainz für den jungen Komponisten gewonnen werden konnte, sodass Schott in der Folge zum Hauptverleger wurde. Auch frühere Investitionen Reinharts für Veranstaltungen der IGNM zahlten sich nun indirekt aus, da das hochklassige Amar-Quartett mit Hindemith an der Bratsche Becks Neukomposition vortrug – und das nicht nur in Frankfurt a.M., sondern im Spätherbst auch in Zürich und Winterthur.¹⁶³

Nach der starken, ersten Positionierung mit diesem Werk in der Musikwelt von Paris, der Welsch- und der Deutschschweiz sowie in Deutschland, feierte die Presse Conrad Beck als

¹⁵⁸ Brief WR-CB, 19.05.1926, ID 2513.

¹⁵⁹ ID 2516, Dep RS 3/4 „à Werner Reinhart“

¹⁶⁰ Beck 1986, S. 56.

¹⁶¹ Brief WR-CB, 09.03.1927, ID 2518.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ ID 2527/28: Die Aufführung in Zürich fand Mitte Oktober statt, jene in Winterthur am 19.11.1927 im Hofersaal des Kunstmuseums als „Hausabend“. Vorangegangen war den Aufführungen durch das Amar-Quartett eine weitere Aufführung von Becks Drittem Streichquartett durch das Berner Streichquartett bei der Zusammenkunft des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Sion am 11.06.1927, siehe FS STV II, Zürich 1950, S. 302, vgl. auch Briefe WR-CB ID 2522

„die schönste Hoffnung unter den jüngsten Schweizer Komponisten“, „einen der Begabtesten der jüngsten Richtung“ und sein Werk als „Gewinn“. Bereits die Aufführung in Frankfurt hatte erfreuliche Reaktionen zur Folge. So stand etwa Serge Koussevitzky einer Aufführung eines neuen Werkes von Beck nicht mehr kritisch gegenüber, sondern nahm seine neue „Streichersinfonie“ an „mit der Zusicherung baldiger Aufführung“. Verwundert über die Forderung des Dirigenten nach einer Garantie für „die erste Aufführung ‚du mond[e] entiers‘“, kommentierte der Komponist: „Auf dem Mars kann ich es also schon früher spielen lassen“. ¹⁶⁴ Auch hierauf antwortet Reinhart zwar mit aufrichtiger Gratulation, aber nicht ohne mahnendes Bekenntnis:

„Am meisten habe ich mich über die Nachricht gefreut, dass Ihre neue Symphonie sowohl in Paris bei [Walther] Straram als auch in Boston durch Kussewitzky aufgeführt wird. Ich gratuliere Ihnen zu diesem Erfolg und hoffe, dass die Rückwirkung auf andere Orte nicht ausbleiben wird. Wichtig für jeden Komponisten, welcher Nation er nun auch immer angehört, ist, in Deutschland anerkannt zu werden, denn man darf es ruhig sagen, es wird eigentlich nur in diesem Land im höheren Sinne musiziert und Musik aufgenommen. Materiell haben die Komponisten dann dort noch den Vorteil, dass, wenn ein Stück Erfolg hat, es eben auch an sehr vielen Orten aufgeführt werden kann, denn es gibt doch in Deutschland sicherlich an die vierzig Symphonieorchester“. ¹⁶⁵

Für das sich direkt anschließende Kompositionsprojekt *La mort d'Oedipe*, das auch Reinhart und Sacher verbindet, wird nochmals die Wirksamkeit des Netzwerkes von Werner Reinhart sichtbar: Die Ankündigung Becks, dass er mit Honegger und Morax zusammengekommen sei, war für Reinhart keineswegs neu, denn er „wusste schon in Irland darum“ und war überzeugt davon, dass Beck „von dieser ‚Collaboration‘ mit einem so prächtigen Menschen und Künstler wie Morax sehr viel haben“ werde. ¹⁶⁶ Über die Zusammenarbeit hielt Beck Reinhart stets auf dem Laufenden und versah die Partitur der Kantate mit der Widmung „Herrn Werner Reinhart in herzlicher Dankbarkeit zugewidmet“. ¹⁶⁷ Auch wenn Sacher in dieser Zeit noch nicht als Person genannt wird, so taucht ein Hinweis auf dessen erste Kontaktaufnahme mit Beck im Briefwechsel auf: Beck weist im September 1928 auf geplante Aufführungen seiner Werke hin – diese waren zahlreich – und erwähnt auch jene seines *Concertinos* in Basel. ¹⁶⁸ Diese fand als eine der Studienaufführungen der Gruppe „Die Fünf“

¹⁶⁴ Brief CB-WR, 18.09.1927, ID 2527. Die Aufführung von Becks 3. Sinfonie fand am 10.02.1928 in Boston statt.

¹⁶⁵ Brief WR-CB, 27.09.1927, ID 2528.

¹⁶⁶ Briefe CB-WR, 11.11. und 23.11.1927, IDs 2529/30. Photographien der Irlandreise im Sommer 1927 gemeinsam mit Arthur Honegger, Andrée Vaurabourg-Honegger und René Morax in: Sulzer III, S. 273.

¹⁶⁷ CH-W Dep RS 3/3.

¹⁶⁸ Brief CB-WR, September 1928, ID 2541.

am 23. März 1929 statt und war die erste Aufführung eines Werkes von Beck in Basel.¹⁶⁹

Beim ersten Zusammentreffen mit Sacher und dem Präsidenten des Basler Kammerorchesters, Alfred Von der Mühl, war auch die Uraufführung von *La mort d'Oedipe* Thema. Den Erinnerungen Becks zufolge „trafen wir uns dann schon bald [am 16.12.1929], zusammen mit Werner Reinhart, dem meine Kantate zugeeignet war, in Mülhausen, wo mein Werk durch die ‚Concordia‘ unter der Leitung von Philippe Strubin eine ausgezeichnete Uraufführung fand“.¹⁷⁰ Am 30. Mai 1930 folgte bereits die Erstaufführung in deutscher Sprache, die im Rahmen eines Orgelkonzertes von Sachers Lehrer Adolf Hamm im Basler Münster mit dem Basler Kammerchor dann unter Sachers Leitung realisiert wurde. Am Ende dieser sukzessiven Wendung hin zu Paul Sacher stand die bereits erwähnte Uraufführung von Becks Fünfter Sinfonie im Oktober desselben Jahres.

Conrad Beck beherzigte Reinharts Empfehlung, sich in Richtung Deutschland zu orientieren, und ging im November 1928 für einige Zeit nach Berlin.¹⁷¹ Doch schien er dort mental nie wirklich anzukommen, und fast genau ein Jahr später bedauerte Reinhart, dass Beck „es nicht länger dort ausgehalten“ habe. „Berlin ist ja vielleicht nicht gerade der Ort, um sich lange dort festzusetzen, aber es gibt ja auch noch Zentren, wie beispielsweise Leipzig, von denen m. E. ein schaffender Musiker viel haben könnte.“ Denn Deutschland sei „doch der bedeutendste und eigentlich fruchtbarste Boden für die Musik geblieben“, wo „das Gros des Publikums im besten Sinne musikinteressiert ist, was man weder von Paris noch London oder Amerika sagen kann“.¹⁷² Dennoch zog es Beck für einige Jahre nach Paris zurück, bevor er im Herbst 1933 mit seiner Frau nach Basel übersiedelte, wo sich beide schnell „sehr wohl“ fühlten.¹⁷³ Auch ohne dass sich ein ersichtlicher Bruch vollzogen hätte – im Gegenteil gab es weiterhin finanzielle Unterstützungen, kontinuierlich Aufführungen in Winterthur und brieflichen Austausch bis zum Sommer 1951 –, so kann dieser Umzug nach Basel als Vollendung des Übergangs in den Wirkungsbereich Sachers angesehen werden. Anzeichen dafür lassen sich bereits in der Entstehung des *Oratoriums nach Sprüchen des Angelus Silesius* erkennen: Werner Reinhart verweist während der problematischen Verhandlungen mit Schott im August 1933 darauf, dass der STV in letzter Zeit auch Gelder für Publikationen von „schon bekannten

¹⁶⁹ Programm siehe Alte und neue Musik 1952, S. 247.

¹⁷⁰ Beck 1986, S. 57. Vgl. Brief WR-CB, 11.12.1929, ID 2549: „Heute wollte ich Ihnen nur eben rasch auf Ihren zweiten Brief hin mitteilen, dass ich mich entschlossen habe, zur Uraufführung Ihrer Kantate nach Mülhausen zu kommen. Obwohl es mir gegenwärtig recht schwer fällt, auch nur für einen Tag von hier wegzugehen (mein Bruder ist eben nach Aegypten verreist), wäre es doch unrecht, wenn ich bei der ‚Taufe‘ dieses Stückes, das Sie mir in so liebenswürdiger Weise zugeeignet haben, nicht zugegen sein könnte.“

¹⁷¹ Brief CB-WR, 22.11.1928, ID 2542.

¹⁷² Brief WR-CB, 15.11.1929, ID 2547.

¹⁷³ Brief CB-WR, 20.10.1933, ID 2587.

Schweizern“ gesprochen hätte und empfiehlt, „vielleicht durch Sacher, der jetzt im Vorstand sitzt, einmal nach dieser Hinsicht beim S.T.V. zu sondieren.“¹⁷⁴ Doch noch braucht es den Winterthurer Mäzen, um „das gesamte Material für maximal 2000 Fr. zu erhalten“¹⁷⁵, zumal Basel „nur einen Bruchteil dieser Ziffer (wohl maximum Frs. 500.-- übernehmen)“¹⁷⁶ konnte. Laut einer Randnotiz von Reinhart auf dem Brief von Beck steuerte er den beträchtlichen Anteil von 1'000.– CHF für die Erstellung des Notenmaterials bei, das die Grundlage für die Uraufführung am 07. Juni 1934 in Basel bildete.¹⁷⁷

Vergleicht man die Beziehung von Beck zu Reinhart mit jener zu Sacher, wird schnell der Generationenunterschied spürbar: Conrad Beck suchte nicht nur nach einer Geldquelle, sondern vor allem Verständnis; und dies in einer stärker persönlichen Weise, als Reinhart es ihm vielleicht bieten konnte. In seinem sehr ausführlichen Brief vom 18. Februar 1927 öffnet Beck Reinhart sein Herz und schwenkt recht unvermittelt von sachlichen Erläuterungen der Änderungen an der *Sinfonietta* um zu dreieinhalb Seiten persönlichster Einblicke in sein Gefühlsleben. Er wolle Reinhart „gerne viel menschlicher schreiben“, „hatte auch immer gehofft einmal tiefergehend“ mit ihm „plaudern zu können“ und entschuldigt sich dafür, dass er ihn „eigentlich nur von der fast streberisch arbeitenden Seite kenne mit allen Kleinlichkeiten einer hin und her geworfenen Musikernatur“.¹⁷⁸ Ein eher väterliches Verständnis und loyale Kontinuität in der Berücksichtigung der Kompositionen Becks für das Musikkollegium Winterthur konnte Reinhart wohl bieten, nicht aber die Nähe eines fast Gleichaltrigen, wie Sacher es war. Schon kürzeste Zeit nach dem Kennenlernen redete Beck Sacher mit „Lieber Paul“¹⁷⁹ an – bei Reinhart undenkbar. Die räumliche Veränderung tat ihr Übriges dazu: Basel wurde Becks Lebensmittelpunkt, Paul Sacher dort ein lebenslanger Weggefährte, während Reinhart ihm als „Verehrter, lieber Herr Doktor“¹⁸⁰ in Winterthur ein Verbündeter blieb.

¹⁷⁴ Brief WR-CB, 16.08.1933, ID 2583.

¹⁷⁵ Brief CB-WR, 17.10.1933, ID 2586.

¹⁷⁶ Brief WR-CB, 26.08.1933, ID 2584.

¹⁷⁷ Brief CB-WR, 17.10.1933, ID 2586. Im direkten brieflichen Austausch zwischen Reinhart und Sacher geht es zu dieser Zeit mehr um den Aufbau der Schola (siehe folgender Abschnitt), aber beide kommen auch auf Beck zu sprechen. So schreibt Reinhart am 19.09.1933 an Sacher: „Das Datum der Aufführung des Oratoriums von Conrad Beck werde ich ja wohl später dann vom Komponisten noch erfahren und dafür werde ich unter allen Umständen dann nach Basel kommen“. Darauf erwidert Sacher am 21.09.1933: „Ich danke Ihnen für Ihren Brief und freue mich, dass Sie die Absicht haben, der Uraufführung des Beckschen Oratoriums in Basel beizuwohnen.“

¹⁷⁸ Brief CB-WR, 18.02.1927, ID 2517.

¹⁷⁹ Vgl. etwa Brief vom 17.09.1930, abgebildet in: Alte und neue Musik 1952, S. 67.

¹⁸⁰ Brief CB-WR, 21.06.1951, ID 2675.

Neben Beck, Honegger und Strawinsky wären einige weitere zeitgenössische Komponisten zu nennen, deren Schaffen von Reinhart und Sacher gleichermaßen durch Aufführungen gefördert wurden: Prominent war Willy Burkhard vertreten, der sich erstmalig dem Basler Publikum am 30. Oktober 1934¹⁸¹ mit seiner Fantasie für Streichorchester op. 40 überraschenderweise nicht unter Sachers, sondern unter Hermann Scherchens Leitung vorstellte – eine Konstellation, die später näher zu betrachten ist. Im gleichen Konzert dirigierte Scherchen das Concertino op. 27 von Ernst Křenek, aus dessen „umfangreichem musikalischem Œuvre“, wie Willi Schuh 1952 feststellte, bis dato „in die Konzerte des BKO nur wenig Aufnahme gefunden“ hatte.¹⁸² Erst seit Ende der 1950er-Jahre begegnen Křeneks Werke in der Konzertstatistik häufiger.¹⁸³ Noch seltener sind in Sachers Basler und später auch Zürcher Programmen Werke von Richard Strauss zu finden, hingegen sich beim Musikkollegium Winterthur seit 1897¹⁸⁴ eine Art Aufführungstradition herausgebildet hatte. Eine solche gab es aber durchaus auch in Basel, bei der dortigen Allgemeinen Musikgesellschaft.¹⁸⁵ Schuh begründet dies folgendermaßen: „Das Schaffen des Meisters lag [...] außerhalb der musikalischen Interessensphäre des um mehr als vierzig Jahre jüngeren Dirigenten, und auch außerhalb des Aufgabenbereiches des Kammerorchesters“.¹⁸⁶ Dokumentiert sind unter Sacher nahezu ausschließlich Dirigate seines Auftragswerkes *Metamorphosen* infolge der Zürcher Uraufführung mit dem Collegium Musicum Zürich am 25. Januar 1946.¹⁸⁷ Als einziges anderes Werk von Strauss dirigierte Sacher 1939 in Winterthur die *Burleske* und zwar auf Vorschlag Reinharts, dessen persönlichen Ratschlag zur Programmgestaltung er mehrfach erbat.¹⁸⁸ Diese Entscheidungshierarchie macht nicht nur den Generationenunterschied greifbar, sondern offenbart eine neue Facette Reinharts, die in seinem Wirken beim Musikkollegium, im Austausch mit zahlreichen Musikern häufig zum Tragen kam: die des „Programm-Flüsterers“. Die *Burleske* von Strauss ersetzte Strawinskys Kammerorchesterstück *Dumbarton Oaks*, das Sacher vorgeschlagen und Reinhart – sehr zum Bedauern des Gastdirigenten – vom Programm gestrichen hatte.¹⁸⁹ Beeinflusst worden war

¹⁸¹ Konzertprogramm in: *Alte und neue Musik* 1952, S. 207.

¹⁸² *Alte und neue Musik* 1952, S. 86.

¹⁸³ Vgl. *Alte und neue Musik* II 1977, S. 452.

¹⁸⁴ Musikdirektor Ernst Radecke führte 1897 erstmals ein Werk von Richard Strauss in Winterthur auf, die *Serenade für 13 Blasinstrumente Es-Dur*, op. 7.

¹⁸⁵ Vgl. Mörikofer: *FS AMG Basel* 1926, S. 306f.

¹⁸⁶ *Alte und neue Musik* 1952, S. 100.

¹⁸⁷ *Alte und neue Musik* II 1977, S. 478; *Fünfzig Jahre Collegium Musicum Zürich* 1994, S. 365; Gutmann, Veronika: *Paul Sacher als Gastdirigent* 1986, S. 129–253 passim.

¹⁸⁸ Brief PS-WR, 23.08.1939, CH-Wmka Dep MK 339/27.

¹⁸⁹ Vgl. Abb. 5.

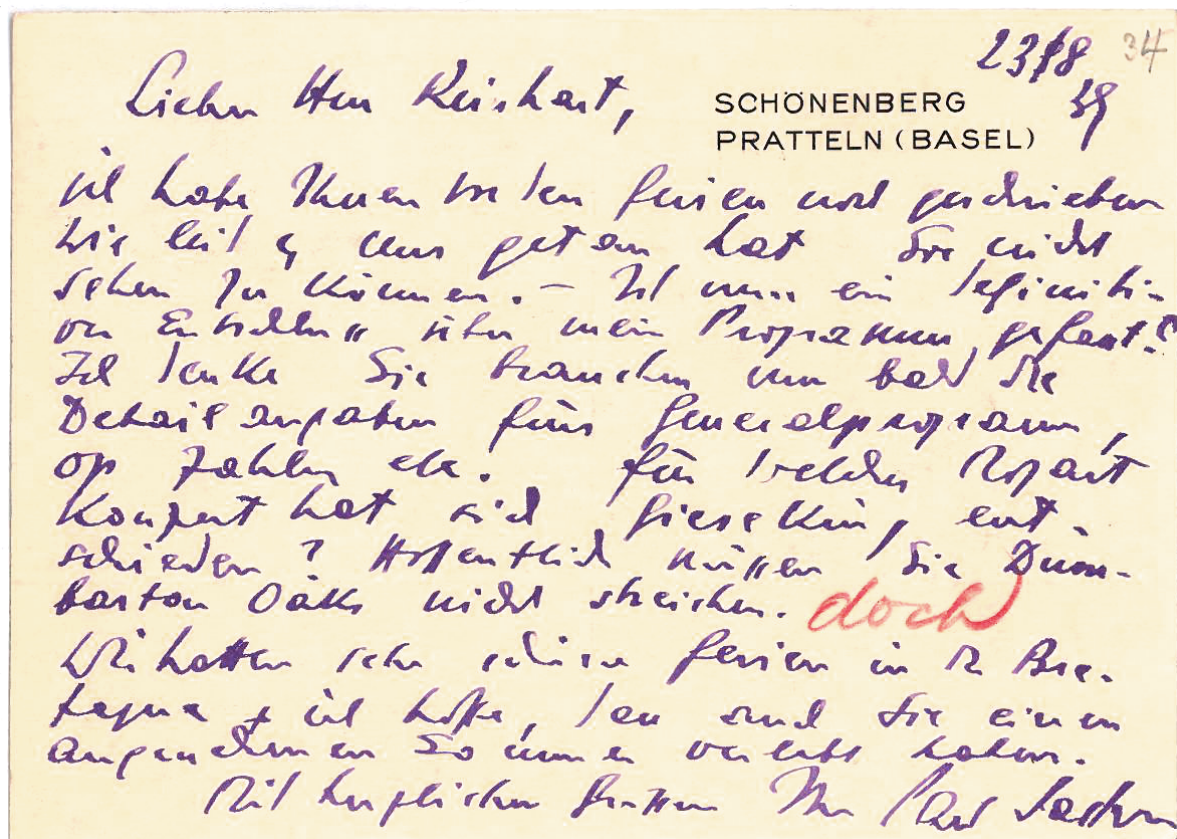


Abb. 5: Postkarte von Paul Sacher an Werner Reinhart, der Sachers Satz „Hoffentlich müssen Sie Dumbarton Oaks nicht streichen“ mit dem lakonischen Kommentar „doch“ versah (Rotstift), 23.08.1939. (CH-Wmka Dep MK 339/27).

diese Entscheidung sicherlich auch durch die ablehnende Haltung Ansermets, der Reinhart ein Jahr zuvor fast flehentlich gebeten hatte, dieses neuen Stück von Strawinsky nicht in Winterthur spielen zu müssen: „C'est vraiment la première chose franchement mauvaise que je vois de Strawinsky“.¹⁹⁰ Auf quasi umgekehrtem Wege kamen Strauss' *Metamorphosen* nach Winterthur, die Reinhart nach der Uraufführung unter Sacher für die Saison 1947/48 Scherchen mit den Worten empfahl: „Ich hörte das Werk in Zürich und halte es von den letzten Arbeiten des Meisters für die wohl bedeutendste“.¹⁹¹ Damit stellt Reinhart einmal mehr sein verblüffendes Gespür in der Beurteilung neuer Werke unter Beweis, gehörte er mit dieser Einschätzung von Strauss' Neuling eben gerade nicht zur Masse jener Beobachter, die

¹⁹⁰ Briefe zwischen EA und WR 18.-26.08.1938, ID 2364ff.

¹⁹¹ Brief WR-HS, 02.09.1947, zit. nach Sulzer II, S. 188. Im persönlichen Austausch fehlt ein Hinweis auf die *Metamorphosen*. Dennoch ist es wohl nicht unwahrscheinlich, dass sich der Vermerk auf der Partitur zur Aufführungsdauer „24'21'' (1947)“ nicht auf eine Aufführung unter Sachers Leitung bezieht, sondern auf jene in Winterthur vom 10.12.1947. Vgl. Lütteken, Laurenz: „Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen“. Biographie und Geschichte in den *Metamorphosen* von Richard Strauss. (=Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2005, Nr. 189) Winterthur 2004, S. 39.

„in respektvoller Distanz“ verharrten.¹⁹² Ein Austausch wie dieser blieb aber keineswegs auf die frühen Jahre begrenzt, sondern wird auch später noch ersichtlich, wenn vereinzelt etwa Werke von Kaminski in Basler bzw. von Martinů in Winterthurer Programmen begegnen. Diese hatte entweder Reinhart Sacher empfohlen oder Sacher als Gastdirigent mit nach Winterthur gebracht.¹⁹³

Schola Cantorum Basiliensis

Neben dem zeitgenössischen Musikschaffen verband Werner Reinhart und Paul Sacher auch ihr Interesse für Alte Musik, die in den Programmen des Basler Kammerorchesters von Beginn an gleichberechtigt figurierte. Reinhart unterstützte von 1931 an jedoch nicht nur die Tätigkeit dieser Institution als Passivmitglied „mit höherem Beitrag“¹⁹⁴, sondern er wurde darüber hinaus von Sacher bereits 1932, wahrscheinlich bei einem „Rendez-vous in Zürich“, in die Gründungsidee der Schola Cantorum Basiliensis eingeweiht.¹⁹⁵ Auch in den folgenden Monaten hielt Sacher Reinhart auf dem Laufenden über die Planungsfortschritte. Im Juni 1933 erkundigte er sich schließlich bei Reinhart nach der „genaue[n] Höhe der Summe“, die Reinhart vorgängig als Unterstützung für das neu zu gründende Institut zugesagt hatte. Noch überraschender als der Umstand, dass Reinhart so frühzeitig involviert war, ist die Anfrage, die Reinhart in einem zweiten, nun handschriftlichen Brief Sachers gleichen Datums zuing: nämlich, ob er bereit sei, „im Vorstand der SCHOLA einen Sitz einzunehmen“. Darauf würde Sacher „ganz besonderen Wert legen“ und handle damit auch im Sinne der „Herren von Basel, Alfred Von der Mühl, Dr. Max Staehelin, Prof Merian u.s.w.“.¹⁹⁶ Doch Reinhart lehnte ab und dies offensichtlich nicht zum ersten Mal:

„Ich danke Ihnen auch für Ihren mir schon mündlich gemachten liebenswürdigen Vorschlag, dem Vorstand der Schola beizutreten, möchte Sie aber nochmals bitten, von meiner Nomination Umgang zu nehmen. Ich bin schon örtlich zu weit von der Sache entfernt und wie

¹⁹² Lütteken 2004, S. 7. Mit dieser Einschätzung ist Reinhart natürlich auch weit entfernt von jenen, die das Werk später den herabstufenden Bekundungen des Komponisten folgend gar als „Beschäftigungstherapie eines alten Mannes, der auf den Tod wartete“ abtaten. Siehe Walter, Michael: Richard Strauss und seine Zeit, Laaber 2000, S. 397.

¹⁹³ Vgl. etwa Briefe zwischen WR und PS vom November 1932 zu Kaminskis „Musik für 2 Violinen und Cembalo“, CH-Wmka Dep MK 365/14 und CH-Bps, Sammlung Paul Sacher. In Winterthur dirigierte Sacher am 20.12.1944 Martinůs Doppelkonzert für Streichorchester, Klavier und Pauken, sowie am 08.02.1950 dessen Concerto grosso per orchestra da camera, Programmsammlung MKW.

¹⁹⁴ Vgl. Jahresbericht des Basler Kammerorchesters 1931/32, S. 24.

¹⁹⁵ Brief PS-WR, 18.10.1932, CH-Wmka Dep MK 339/27. „Gleichzeitig gestatte ich mir nun, Sie anzufragen, ob ich Sie im Laufe dieses oder Anfangs des nächsten Monats einmal sprechen könnte. [...] Ich hätte Ihnen gerne einen Plan vorgelegt“. Reinhart schlägt daraufhin ein Treffen in Zürich vor. Brief WR-PS, 10.11.1932, CH-Wmka Dep MK 365/14.

¹⁹⁶ 2 Briefe PS-WR, 27.06.1933.

Sie wissen auch anderweitig schon stark in Anspruch genommen, sodass ich mich nicht in der gewünschten Weise den Vorstandsgeschäften annehmen könnte.¹⁹⁷

Auch ohne direkte Ambitionen nahm er regen Anteil am Aufbau des neuen Instituts und versuchte Sacher für lokale musikpolitische Besonderheiten zu sensibilisieren.

„Sie werden sich erinnern, dass ich Ihnen damals bei unserer Unterredung glaubte, anraten zu müssen, sich von vornherein der Zustimmung und Unterstützung aller massgebenden musikalischen Kreise Basels zu versichern. Es war ja auch nicht Ihre Meinung, mit der Schola irgend eine der jetzigen Institutionen zu konkurrenzieren, sondern Bestehendes nur zu ergänzen. Darum hielt ich es für unumgänglich und notwendig, dass Sie vor allem die leitenden Persönlichkeiten der Allgemeinen Musikgesellschaft, sowie des Basler-Konservatoriums dafür gewinnen sollten. Aus Ihren soweitigen Mitteilungen ist nun nicht ersichtlich, wie weit Ihnen das gelungen ist. Da sowohl unser Musikkollegium als auch mich langjährige freundschaftliche Beziehungen zu den Herren der Allgemeinen Musikgesellschaft, namentlich zu Herrn Speiser¹⁹⁸, verbinden, ist es für mich auch gewissermassen eine Taktfrage, mich nicht an einer Unternehmung zu interessieren, die nicht auch von diesen Stellen und Kreisen begrüsst und unterstützt wird. Darum wäre es, wie Sie verstehen werden, mir erwünscht gewesen, von Ihnen noch einige Aufschlüsse in dieser Hinsicht zu erhalten. Die ganze Sache sollte ja auch anfänglich, wie wir dies besprachen, was die Mittel anbetrifft, bescheiden aufgezogen werden und sich eben möglichst bald auch selbst erhalten können. Was meine allfällige Zuwendung anbetrifft, so hätte ich mir dieselbe in der Höhe von total Fr. 1000.- gedacht, wobei die Verteilung auf die 3 ersten Jahre je nach den Bedürfnissen der Schola noch geregelt werden könnte.“¹⁹⁹

Dieser Hinweis Reinharts deutet nicht nur auf seine guten Verbindungen zu den großbürgerlich-mäzenatischen Kreisen Basels, sondern auf seinen Wunsch nach einer möglichst behutsamen Eingliederung der Schola ins Basler Musikleben, woraus seine Erfahrung und Umsichtigkeit im Umgang mit verschiedenen Interessengruppen spricht, was für sein eigenes mäzenatisches Handeln von enormer Bedeutung war. Eine schriftliche Reaktion Sachers auf Reinharts Ratschlag ist nicht bekannt. Da jedoch aus einem Brief Reinharts an den Vorstand der Schola hervorgeht, dass er die zugesicherten Gelder für die ersten drei Jahre überwiesen hat, ist von einer Aussprache mit Sacher auszugehen.²⁰⁰

¹⁹⁷ Brief WR-PS, 13.07.1933, CH-Wmka Dep MK 365/14.

¹⁹⁸ Gemeint ist Dr. Paul Speiser-Thurneysen (1875–1954), der seit 1900 Beisitzer der Kommission der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, später deren Sekretär und von 1916 bis 1938 deren Präsident war. Siehe FS AMG Basel 1926, S. 345ff. sowie FS AMG Basel 1951, S. 241f. Er war der Sohn von Prof. Paul und Elisabeth Speiser-Sarasin, deren Haus ein bedeutender Ort des Basler Musiklebens war. Siehe dazu: Wiesli, Andrea: „Dilettanten... und zwar sehr gute“. Carl Eduard und Marie Burckhardt-Grossmann im Basler Musikleben des Fin de Siècle. Basel 2010, S. 143–148.

¹⁹⁹ Brief WR-PS, 13.07.1933, CH-Wmka Dep MK 365/14.

²⁰⁰ Brief WR-Schola, 14.12.1933, CH-Wmka Dep MK 365/20.

Aus dem gleichen Brief geht außerdem hervor, dass es nicht bei dieser Geldspende blieb. Hinzu kam noch die Schenkung eines Blockflötensatzes für die Schola Cantorum Basiliensis, über die sich Reinhart mit Annie Tschopp verständigte.²⁰¹ Während sich Sacher bei Reinhart bereits dafür bedankte, „der Schola einen Dolmetsch-Blockflötensatz schenken [zu] wollen“, stellte Reinhart einige Tage darauf richtig, dass er „grundsätzlich eine Summe von ca. Fr. 500.- - zugesagt“ habe, ihm jedoch „Fräulein Tschopp auch von einem deutschen Instrumenten-Bauer gesprochen“ habe und er auf Bericht hoffe, „wie sich die Preise vom Dolmetsch mit diesem vergleichen“.²⁰² Möglicherweise unter dem Eindruck einer Reise im Sommer 1933 ins englische Haslemere war der Wunsch von Seiten der Basler besonders groß, einen Satz seiner Blockflöten-Rekonstruktionen zu kaufen. Denn der Musikveranstalter Hans Eberhard Hoesch²⁰³ hatte für Basler und Kabeler Musiker vor dem Besuch des musikwissenschaftlichen Kongresses in Cambridge einen Besuch des Vorreiters der Alte-Musik- und insbesondere Blockflöten-Renaissance, Arnold Dolmetsch, organisiert.²⁰⁴ Reinhart stimmte letztlich dem Wunschkauf trotz Mehrkosten zu:

„Ich bedenke mir, dass Sie sich wegen des von mir schenkungsweise angebotenen Blockflötensatzes nun für Instrumente von Arnold Dolmetsch entschieden haben. Nach Ihren Angaben würden 5 solche Flöten rund etwa Fr. 100.- - höher zu stehen kommen, als der ursprünglich in meiner Unterredung mit Fräulein Tschopp vorgesehene Betrag. Ich bin indessen bereit, diese Mehrkosten auf mich zu nehmen und überweise gleichzeitig an Ihre Bank Fr. 600.- - zu diesem Zwecke. Ich würde Sie bitten, nach Erhalt der Abrechnung von Haslemere mir zu sagen, was Sie insgesamt (auch für Fracht und Zoll) ausgelegt haben, damit ich Ihnen den allfälligen sich ergebenden Saldo zu Ihren Gunsten noch zustellen kann“.²⁰⁵

Am Ende des ersten Programmheftes der Schola werden die in den Konzerten vom 12. bis 14. Juni 1934 verwendeten Instrumente aufgeführt, darunter auch die Dolmetsch-Blockflöten.²⁰⁶

²⁰¹ Tschopp wirkte beim Basler Kammerorchester seit 1929 vor allem als Bratschistin und unterrichtete von 1933 bis 1937 Viola d'amore an der SCB. Vgl. *Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1951*. Zürich 1952, S. 197–293 et passim.

Wunderkammer alte Musik, S. 144. Briefe WR-Schola, CH-Wmka Dep MK 365/20, Schola-WR Dep MK 356/46.

²⁰² Brief PS-WR, 21.09.1933, CH-Wmka Dep MK 339/27; WR-PS, 27.09.1933, Dep MK 365/14.

²⁰³ Siehe Wenzinger, August: Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik. In: Gutmann, Veronika (Hrsg.): *Alte Musik. Konzert und Rezeption*. Winterthur 1992, S. 69–79.

²⁰⁴ Kirnbauer, Martin: Paul Sacher und die alte Musik. In: Mosch, Ulrich (Hrsg.): *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, S. 25–56, hier 46. Zum Kongress in Cambridge waren auch Reinhart und Scherchen gereist, siehe Briefe mit Dent und Brun, Datenbank-IDs 3358/59/64/67/68/70 und 2946.

²⁰⁵ Brief WR-Schola, 14.12.1933, CH-Wmka Dep MK 365/20.

²⁰⁶ Aufgelistet bei Arlt, Wulf: *Zur Idee und Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik‘*. Paul Sacher als Gründer und Direktor der Schola Cantorum Basiliensis wie der Musik-Akademie der Stadt Basel. In: *Alte und neue Musik II. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1976*. Zürich 1977, S. 37–93, hier 70.

Bis zu seinem Tod blieb Werner Reinhart der Schola Cantorum Basiliensis als Fördermitglied treu. Entsprechend war er auch bei größeren Anlässen in Basel zugegen, wie etwa zur Eröffnungsfeier des neuen Hauses in der St. Albanvorstadt am 28. September 1940.²⁰⁷ Gelegentlich nahm er auch an den Generalversammlungen teil, sodass sich Paul Sacher bei ihm am 22. Dezember 1941 nicht nur für die anhaltende finanzielle Unterstützung bedankte, sondern auch für sein Kommen nach Basel, das es erlaubt habe, mit ihm „eingehend über die Entwicklung der Schola Cantorum zu sprechen“.²⁰⁸

Ein anhaltendes inhaltliches Interesse bekundet auch die Anfrage Werner Reinharts über Paul Sacher an die Konzertgruppe der Schola vom Februar 1944, da im Winterthurer Gewerbemuseum eine Ausstellung alter Musikinstrumente geplant war. Reinhart dachte an „ein kleines Konzert im Stadthausaal“ und einen „Vortrag von Herrn Dr. Walter Nef“. Doch das Projekt kam nicht zustande, weil die „massgebenden Organe den Plan, diese Ausstellung im September abzuhalten, für einstweilen fallen gelassen“ hatten. „Der Hauptgrund, weshalb so entschieden wurde, ist eine Absage der Firma Hug, die, wie unser Schulamt mitteilt, sich auf Grund der gegenwärtigen, unsicheren Lage nicht entschliessen kann, ihre wertvolle Sammlung nach Winterthur auszuleihen“.²⁰⁹

Institutionelle Ambitionen und die „Causa Scherchen“

Bereits zu Beginn der 1930er-Jahre zog sich Reinhart zunehmend zurück aus den Aktivitäten der IGNM, deren Gründungsmitglied er war. Das Potential dieser Gesellschaft hatte er gerade zu Beginn hoch eingeschätzt, wobei er jedoch auch schon in diesen frühen Jahren die Gefahr einer zunehmend starken Fokussierung auf vereinzelte Strömungen der zeitgenössischen Musik sah. Im Jahr 1932 kam es nochmals zu der bekannten großen Spende, die das IGNM-Fest der Österreichischen Sektion rettete: Ohne Werner Reinharts finanzielle Unterstützung hätte das Wiener Fest nicht stattfinden können.²¹⁰ Doch Reinhart fühlte sich dadurch keineswegs geschmeichelt, sondern eher eingespannt, so dass er sich als Reaktion darauf noch mehr zurückzog und seine Zweifel an der Organisation wuchsen. Folglich bekannte er Ernest Ansermet gegenüber im folgenden Jahr, dass seiner Meinung nach die IGNM mittlerweile mehr oder weniger ihre Daseinsberechtigung verloren habe.²¹¹ Das Werben Sachers um

²⁰⁷ Brief WR-Schola, 23.09.1940, CH-Wmka Dep MK 365/20.

²⁰⁸ Brief Schola-WR, 22.12.1941, CH-Wmka Dep MK 356/46.

²⁰⁹ Brief WR-WNef, 29.06.1944, CH-Wmka Dep MK 365/20.

²¹⁰ Haefeli 1982, S. 492. Vgl. Kap. 1.1.

²¹¹ Brief WR-EA, 16.06.1933, Datenbank-ID 2324: „Je crois vous avoir dit avant le festival de Vienne déjà qu’à mon avis la S.I.M.C. [Société Internationale de Musique Contemporaine = IGNM] avait plus ou moins perdu sa raison d’être“.

Reinhart für die Landesektion der Gesellschaft im Jahr 1935 verhallte: „Sie haben so viel für die neue Musik getan, dass mir eine schweizerische Sektion der IGNM ohne Ihren Namen im Zentralvorstand beinahe etwas lächerlich vorkommt!“.²¹² Wie aus dem Antwortbrief an Sacher hervorgeht, hatte Reinhart selbst die Verlegung des Quästorats nach Basel veranlasst und wollte nicht länger in der Funktion des Zentralquästors verbleiben. Um jedoch einen Bruch zu vermeiden, bot er gemeinsam mit Volkmar Andreae an, der Unternehmung als Beisitzer weiterhin Beistand zu leisten.²¹³ Während Reinhart also zu dieser Zeit zunehmend Abstand von der IGNM nahm und sich auch anderen Ämtern wie dem Vorstandsposten in der Schola Cantorum Basiliensis verwehrte, strebte Sacher nach politischem Einfluss.

Während er sich bei der Schweizer Sektion der IGNM durch das Agieren in der Ortsgruppe Basel durchaus etabliert hatte, fand er auf internationaler Ebene nicht den erhofften Anklang. Als der langjährige Präsident Edward J. Dent der IGNM im Zusammenhang mit Statutenänderungen seinen Rücktritt ankündigte, nutzte Paul Sacher seine Gelegenheit zu einer Kandidatur, die jedoch nicht erfolgreich verlief. Folglich verlängerte Dent sein Präsidium um ein Jahr und Edward Evans wurde im nächsten Jahr zu seinem Nachfolger gewählt, so dass der Vorsitz der Gesellschaft in Großbritannien verblieb.²¹⁴ Erst Jahre später konnte Sacher eine einflussreiche Position in der IGNM erlangen, und zwar gewissermaßen durch die nationale Hintertür: über den Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV). Denn 1946 wurde er, nachdem er seit 1931 bereits Beisitzer und 1943 Vize-Präsident unter Frank Martin war, zum STV-Präsidenten gewählt und es gelang ihm ein politischer Coup: Bei der gleichen Generalversammlung am 18. Mai in Morges, bei der er gewählt wurde, brachte er sofort den Antrag ein, die bestehende Schweizer Sektion der IGNM aufzulösen und mit sofortiger Wirkung durch den STV vertreten zu lassen. Damit stand er nicht nur dem STV vor, sondern vertrat fortan auch die gesamtschweizerischen Interessen bei der IGNM.²¹⁵

Unmittelbar vorangegangen war dieser Neupositionierung Sachers im STV ein heikles Kapitel der Vereinsgeschichte, in dem Sacher diesen für persönlich-emotionale und gleichermaßen politische Zwecke einsetzte, nämlich der „Radiokrieg“²¹⁶ gegen die Person

²¹² Brief PS-WR, 14.05.1935, CH-Wmka Dep MK 339/27.

²¹³ Brief WR-PS, 18.05.1935, CH-Wmka Dep MK 365/14.

²¹⁴ Haefeli 1982, S. 252ff.

²¹⁵ Geiger 2006, S. 131f.

²¹⁶ „Zum Radiokonflikt“, in: Schweizerische Musikzeitung, 01.09.1944, Jg. 84 (1944) Nr. 8/9, S. 322. Ein ähnlicher Begriff findet sich mit „Orchesterkrieg“ auch im offiziellen Organ der SRG: „Die Oeffentlichkeit erfuhr dabei von den ungewöhnlichen Ausmaßen, den dieser wohl unblutige, doch mit reichlichem Aufwand von Unsachlichkeit und Heftigkeit geführte Orchesterkrieg angenommen hatte.“ In: „Ein neuer Vorschlag zur Lösung des Radio-Orchester-Konflikts“, in: Schweizer Radio-Zeitung, 28.10.1944, Nr. 43, Jg. 21, S. 3.

Hermann Scherchens. Mit solch martialischer Begrifflichkeit wurde der „Radio-Orchester-Konflikt“ oder die „Radiofrage“ 1944 auf der Klimax der Streitigkeiten zur Reorganisation des Orchesters Beromünster belegt. Auslöser waren die seit 1942 vorangetriebenen Bemühungen der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft (SRG) um eine Neugestaltung ihrer Orchesterstrukturen. Aus diesem Grund hatte sie sich zunächst an Paul Sacher gewandt, der schließlich im Oktober 1943 ein Exposé zur Umgestaltung bzw. eine ausführliche Begründung zum Erhalt des 48-köpfigen Orchesters Beromünster vorlegte. Da er aber eine Verkleinerung des Orchesterapparates für nicht vertretbar hielt, lehnte er die ihm angebotene Oberleitung ab.²¹⁷ In der Folge brachte er den STV sowie den Berufsdirigentenverband auf seine Seite und es kam zum Boykott der Ausschreibung. Auch der nach ihm angefragte Paul Kletzki lehnte wohl aus Vorsicht ab, da ihm als Emigranten ein Konzert mit dem Radioorchester im Sommer 1944 bereits eine Beschwerde des Berufsdirigentenverbandes bei der Fremdenpolizei eingebracht hatte.²¹⁸ Als jedoch Hermann Scherchen im Juli 1944 die Leitung des Orchesters zusagte, das nun nur noch aus 38 Musikern bestehen sollte, kippte die Situation: Scherchen boykottierte den Boykott, er war Sacher in den Rücken gefallen und damit wurde die zwar langwierige, aber bis dahin noch sachbezogene Diskussion zur persönlichen Fehde. Scherchen war Sacher schon länger ein Dorn im Auge, so dass er bereits im Herbst 1937 an den damaligen Präsidenten des STV, Carl Vogler, vertraulich schrieb: „Gefährlicher scheint mir Scherchen als Person, da er es versteht, sich überall einzudrängen“. ²¹⁹ Dabei hatte er selbst Scherchen noch im Oktober 1934 eine Plattform geboten, als er ihn mit einem Gastdirigat beim Basler Kammerorchester und der damit verbundenen Uraufführung von Willy Burkhard's *Fantasie für Streichorchester* op. 40 betraute. Tatsächlich entspann sich an diesem Dirigat im Folgejahr ein Konflikt, als es um die Wiederaufführung von Burkhard's Werk beim IGNM-Fest in Prag – ursprünglich war als Austragungsort Karlsbad vorgesehen – ging. Der Komponist schrieb an Werner Reinhart:

„Sie werden als Mitglied des Zentralvorstandes der I.G.N.M. bereits wissen, dass meine *Fantasie für Streichorchester* für Karlsbad angenommen worden ist. Soeben schreibt mir Dr. Ehinger, dass die Sektion Schweiz den Dirigenten selber bestimmen dürfe. Er schlägt mir, im Einverständnis mit dem Zentralvorstand, Paul Sacher vor; ich könnte natürlich auch einen

²¹⁷ Da Sachers Exposé „oft und zuweilen mißverständlich“ zitiert worden war, druckte es die Redaktion der Schweizerischen Musikzeitung am 01.09.1944, mit einer aktuellen Vorbemerkung des Autors versehen, vollumfänglich ab. Sacher, Paul: Zur Reorganisation des Radio-Orchesters, in: Schweizerische Musikzeitung, 01.09.1944, Jg. 84 (1944) Nr. 8/9, S. 323–326.

²¹⁸ Gartmann, Thomas: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?). In: Chris Walton und Antonio Baldassarre (Hrsg.): Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945. Bern 2005, S. 39–58, hier 56.

²¹⁹ Zit. nach Geiger 2006, S. 140.

ändern Vorschlag machen.

Wenn nicht die Uraufführung unter Hermann Scherchen gewesen wäre, wäre ich mit dem Vorschlag von Dr. Ehinger ohne weiteres einverstanden; denn ich schätze Sacher als Dirigenten sehr hoch ein, besonders wenn es sich um zeitgenössische Musik handelt. Nun war aber die Uraufführung mit Scherchen nicht nur sehr gut, sondern ganz hervorragend und in der Wirkung eindeutig. Ich wüsste also keinen bessern Dirigenten, besonders weil ich auch das Gefühl habe, dass die Fantasie Scherchen besonders gut liegt. Ich glaube also genug Gründe zu haben, diesmal nationale Rücksichten ausser Acht zu lassen und Scherchen vorzuschlagen. Sacher ist sehr gut, ja; aber Scherchen ist, wenn ihm ein Werk gut liegt, absolut einzig und unnachahmlich.

Nun ist die Sache ziemlich schwierig. Wenn irgendmöglich, möchte ich meinen Vorschlag nur anbringen wenn irgend eine Aussicht auf Erfolg da ist. Sonst lasse ich ihn lieber bleiben. Kann ich ihn durchsetzen, wird es mir auch viel besser gelingen, Sacher den genauen Sachverhalt darzulegen.

Ich wäre Ihnen deshalb sehr dankbar wenn Sie mir in dieser Angelegenheit raten könnten und wollten. Wenn Sie auf meine Bitte lieber nicht eingehen wollten, würde ich Sie jedoch gut verstehen. Ich bin aber auch gerne bereit, Ihren Rat völlig diskret zu verwenden, wenn Sie es wünschen“.²²⁰

Diese Äußerungen zeigen eine geistige Haltung, die Werner Reinhart und Willy Burkhard verbindet, in dem solche Entscheidungen mit Diskretion und konzilianter Vorsicht zu fällen sind, um niemanden in eine unangenehme Lage zu bringen – ohne jedoch künstlerische Ansprüche außen vor zu lassen. Wie dem Brief Burkhardts weiter zu entnehmen ist, war es weder ein Leichtes, der Basler Allianz Ehinger-Sacher einen ästhetisch begründeten wie pragmatischen Gegenvorschlag zu unterbreiten, noch – und das bereits 1935 – die „nationalen Rücksichten ausser Acht zu lassen“. Dass der Dirigentenvorschlag gerade von Ehinger kam, überrascht wenig vor dem Hintergrund, dass sich dieser als „führender Exponent“ der „Geistigen Landesverteidigung“ hervortat.²²¹ Die nationalen Beweggründe wurden parallel zur politischen Verschärfung im Zweiten Weltkrieg auch im „Fall Scherchen“ 1944 zu einem beklemmend wirksamen Argument in der Strategie Sachers und des STV.

²²⁰ Brief WBurk-WR, 11.01.1935, ID 3015.

²²¹ Gartmann 2005, S. 53, Anm. 53. Der Begriff der „Geistigen Landesverteidigung“ wurde in einem Brief des Schweizerischen Künstlerbundes an die eidgenössischen Räte folgendermassen geprägt: „Neben der militärischen gibt es aber auch eine geistige Landesverteidigung. Die uns umgebenden Staaten geben Riesensummen für die Ausbreitung ihrer kulturellen und politischen Maximen aus. Mit Büchern, Zeitungen, Zeitschriften, mit Filmen, Radiosendungen und Ausstellungen führen sie Tag für Tag ihren planmässig geleiteten geistigen Kampf. Die Schweiz wird diesen Angriffen unterliegen, wenn sie ihnen nicht energisch entgegentritt. Die Schriftsteller und Künstler sind die Soldaten in diesem Streit. In ihren Werken kommt schweizerische Art bildhaft zur Darstellung. Sie schenken dem Schweizer das stolze Bewusstsein seines Wertes, sie verteidigen die schweizerische Seele gegen fremde Beeinflussung und tragen die Grundsätze, auf denen unser Staat beruht, über die Grenzen hinaus.“ Brief vom Dezember 1935, abgedruckt im Jahresbericht des STV über das Rechnungsjahr 1935, Brugg 1936, S. 7f.

Auf die Frage Burkhard, wie in der Angelegenheit vorzugehen sei, antwortete Werner Reinhart bezeichnenderweise in zwei Briefen: in einem vertraulichen und in einem öffentlichen, den Burkhard „gegebenenfalls auch Dr. Ehinger vorlegen“ könne.²²² Während die Fassung für Ehinger zusätzlich einen Seitenhieb gegen die Organisation des IGNM-Vorstandes in Basel enthielt²²³, legte Reinhart in dem vertraulichen Brief offen, warum die Dirigentenfrage „eine sehr heikle“ sei:

„Paul Sacher, den ich als Musiker sehr schätze, hat sich beim Vorstand des S.T.V. sowohl mündlich als nachher noch schriftlich sehr darüber beschwert, dass vom Tonkünstlerfest in Winterthur neben Scherchen und Wolters keine andern Dirigenten zu Wort kommen sollen. Nun muss ich Ihnen sagen, dass der Entscheid hierüber nicht etwa auf einen Wunsch des Musikkollegiums zurückging. Viel mehr hat Herr Vogler in der ersten Unterredung, die er mit uns hatte, den Wunsch vorgebracht, dass Scherchen alle Orchesteraufführungen übernehmen solle. Es sei gerade in Winterthur keine Notwendigkeit, noch andere Dirigenten zuzuziehen und überhaupt wünsche man ein quasi ‚Wettdirigieren‘ zu vermeiden. Erst auf Antrag des Musikkollegiums hat man sich dann auch damit einverstanden erklärt, dem ständigen Leiter unseres Orchesters, Kapellmeister Wolters, drei Werke zuzuteilen. Sacher könnte nun, falls für Karlsbad ein anderer Dirigent bestimmt wird, unter den Eindruck kommen, man möchte ihn auch dort nicht zum Dirigieren kommen lassen, was natürlich nicht in meiner Absicht liegt. Nach bisheriger Gepflogenheit gibt es für mich aber kein anderes Vorgehen, als das, was ich in meinem andern Brief an Sie vorgezeichnet habe und für Sie und die schweizerische Landessektion gibt es auch keinen andern Standpunkt als den, das vorgeschlagene Werk in die bestmöglichen Hände zu legen.“²²⁴

An dieser Stelle sei dem Verweis Reinharts auf den zweiten Brief gefolgt und seine offizielle Stellungnahme eingeschoben. Diese ist wiederum mit einer Kritik am Vorgehen der Herren in Basel verbunden, die sich angeblich „im Einverständnis mit dem Zentralvorstand“ der Schweizerischen IGNM-Sektion auf Sacher geeinigt hätten, wobei Reinhart und Andreae als Beisitzer nicht in die Entscheidung einbezogen worden waren. Auch verweist er auf die Grenzen der Entscheidungsmacht dieses Zentralvorstandes, der gar nicht weisungsbefugt sei: Stattdessen war „die Delegiertenversammlung der verschiedenen Ortsgruppen“

²²² Briefe WR-WBurk, 14.01.1935, ID 3016f, hier 3016.

²²³ Reinhart verpackt seine Kritik in eine überraschte Reaktion und eine Rückschau, wie zu seiner Zeit mit der Bekanntgabe der Programme vorgegangen wurde: „Sehr habe ich mich gefreut, Ihrem Brief zu entnehmen, dass Ihre Streicher-Fantasie für Karlsbad angenommen worden ist. Das war mir die erste Mitteilung, denn in der Presse habe ich bisher vergeblich nach einer Programm-Veröffentlichung der Jury-Sitzung ausgeschaut und weder von London noch von Basel diesbezüglich etwas gehört. Früher pflegte die Londoner Zentrale das Programm unserm damaligen Aktuar, Herrn Isler, mitzuteilen, der es dann durch die Schweiz. Depeschen-Agentur der Presse übergab und auch in der Schweiz. Musikzeitung veröffentlichte. Das wird vermutlich nun via Basel noch nachgeholt.“ Brief WR-WBurk, 14.01.1935, ID 3017.

²²⁴ Brief WR-WBurk, 14.01.1935, ID 3016.

weisungsbefugt und zu dieser zählten neben der Ortsgruppe in Basel immerhin noch jene in Zürich („Pro Musica“), Genf („Le Carillon“) und bald darauf eine neubegründete in Bern.²²⁵

„Vorerst sollte, wie bei früheren Gelegenheiten, die Zentrale London, bei der alle Fäden zusammenlaufen, angefragt werden, welche Dirigenten bereits für Karlsbad vorgesehen sind. [...] Falls ich von Basel aus ebenfalls in der Sache begrüsst werden sollte, werde ich auch in diesem Sinne antworten und hoffe, dort nicht etwa missverstanden zu werden, denn meine Stellungnahme ist in keiner Weise durch die Nomination Paul Sachers beeinflusst. Ich würde nicht anders vorgehen, würden die Herren des Zentralvorstandes etwa Andreae, Ansermet, Scherchen oder irgend einen andern Dirigenten vorschlagen.“²²⁶

So sah sich also selbst Reinhart genötigt, einer Verstimmung Sachers vorzubauen und zu betonen, dass es sich nicht um eine Empfehlung gegen Sacher handele. Scherchen blieb bezeichnenderweise in diesem Brief, bis auf jene letzte Erwähnung, komplett ausgespart. Ganz anders in der mit Diskretion zu behandelnden Fassung:

„Können wir zu den Namen, die dann vorliegen und worüber London wohl bald Bescheid weiss, nicht das nötige Vertrauen aufbringen, so werden wir erst die Frage prüfen können, ob Paul Sacher oder welcher andere Dirigent mit der Aufgabe betraut werden soll. Nun hat bei den letzten Festen Scherchen meistens als Dirigent mitgewirkt und dann jeweiligen Werke verschiedener Sektionen zugeteilt erhalten. Ob er auch für Karlsbad vorgesehen ist, weiss ich nicht. Wenn es aber der Fall ist, so scheint es mir, abgesehen von seiner speziellen Eignung, eine reine Taktfrage zu sein, dass man ihn wegen Ihres Stückes befragt. Wenn ich auch der Meinung bin, dass Ihre ‚Fantasie‘ keines beredten ‚Advokaten‘ bedurfte, um bei der Jury in Karlsbad Gnade zu finden, so liegt die Vermutung doch nahe, dass Scherchen Ihr Werk bei seinen Kollegen dort mit allem Nachdruck vertreten haben wird.²²⁷ Ich weiss, was er von dem Stück und von Ihnen überhaupt hält, nachdem was er mir damals vor der Basler-Aufführung darüber schrieb. Im Hinblick darauf, und dass er die Uraufführung in so ausgezeichnete Weise betreute, schiene er mir doch, vor Paul Sacher gefragt werden zu müssen.“²²⁸

Einige Wochen später teilte Reinhart Burkhard mit, dass Scherchen wie auch die anderen Dirigenten unter den Jury-Mitgliedern sich geeinigt hätten, aufgrund dieser Funktion nicht zu dirigieren. Nun sei aus London der Karlsbader Dirigent Robert Manzer (1877–1942) vorgeschlagen worden, woraufhin Basel doch gerne Sacher schicken wolle, wie Reinhart von

²²⁵ Die Kritik verfehlte ihr Ziel nicht, so dass sich der neugewählte STV-Präsident Sacher im Mai 1935 persönlich an Reinhart wandte, um seinen Einsatz für den Schweizer IGNM-Vorstand zu loben und ihn erneut für das Amt des Zentralkassiers zu gewinnen, was Reinhart jedoch ablehnte. Im gleichen Brief an Reinhart thematisierte Sacher auch das Problem der Ortsgruppen, die er umstrukturieren wollte. Anders als 1946 strebte er zu dieser Zeit noch eine dezentrale Struktur an.

²²⁶ Brief WR-WBurk, 14.01.1935, ID 3017.

²²⁷ Hermann Scherchen war nicht nur als Dirigent vorgesehen, sondern neben Edward Clark, Désiré Defauw, Józef Koffler und Václav Talich auch Jury-Mitglied des Prager IGNM-Festes. Siehe Haefeli 1982, S. 492.

²²⁸ Brief WR-WBurk, 14.01.1935, ID 3016.

Conrad Beck erfahren hatte.²²⁹ Am Folgetag schreibt Reinhart nochmals ausführlicher an Burkhard und wird im Vertrauen auch deutlich in seinem Urteil über Sacher:

„Ich komme nun zum Entschluss, Ihrem Vorschlag beizustimmen, Scherchen offiziell von unserer Sektion aus anzufragen, ob er Ihr Stück in Karlsbad dirigieren würde. Wir können dies ohne Sacher irgendwie nahezutreten durchaus tun, denn schliesslich hat Scherchen die Uraufführung Ihres Stückes und zwar ausgezeichnet betreut und sich vermutlich auch für die Aufführung in Karlsbad in der Jury eingesetzt. [...] Lehnt er dann doch ab, so müsste ich auf Ihre zweite Frage nach reiflicher Überlegung doch Manzer den Vorzug geben. Es wäre mir aber alsdann lieb, wenn Sie in Basel nichts über meine diesbezügliche Stellungnahme sagen würden. Ich habe nämlich das Gefühl, dass die Basler Freunde Sachers ohnehin den Eindruck bekommen, ich sei ihrem Dirigenten nicht besonders gewogen. Vielleicht ist es von mir nicht richtig, ein Urteil über Sacher abzugeben, da ich erst zwei seiner Aufführungen beiwohnen konnte, aber mir scheint, dass seine Begabung als Musiker doch mehr auf andern Gebieten, als gerade dem Dirigieren liegt.“²³⁰

Eine Entscheidung zwischen Sacher und Manzer musste jedoch nicht mehr gefällt und auch nicht begründet werden, weil Scherchen zusagte und das Werk im September erneut zur Zufriedenheit des Komponisten dirigierte.²³¹

Doch hatte diese Angelegenheit Spuren im Verhältnis Scherchen–Sacher hinterlassen und bildete möglicherweise zusammen mit dem Umstand, dass Sacher sich ja bereits vor dem Winterthurer Tonkünstlerfest über die zu starke Präsenz Scherchens beschwert hatte, sogar die Grundlage für ein gesteigertes Konkurrenzempfinden sowie die fortan sich zuspitzende Antipathie gegenüber Scherchen.²³² Während aus der Kritik, die Sacher 1937 gegenüber Vogler äußerte, ein gewisser Anspruch territorialer Vorherrschaft spricht, da Scherchen in Sachers Hoheitsgebiet Basel gewildert hatte,²³³ agierte Sacher 1944 als selbsternannter gesamtschweizerischer Interessenvertreter und übertrat dabei selbst Territorialgrenzen. So erklärte er in dem Antrag, der in einer außerordentlichen Generalversammlung des STV am 02. September 1944 diskutiert wurde, „dass durch die vorgenommene Verpflichtung von Dr.

²²⁹ Vgl. Brief WR-WBurk, 21.02.1935, ID 3025.

²³⁰ Brief WR-WBurk, 23.02.1935, ID 3026.

²³¹ Brief WBurk-WR, 03.10.1935, ID 3032.

²³² Geiger vermutet die Ursache für „Sachers Abscheu gegen Scherchen“ in einer „geschäftlichen und menschlichen Enttäuschung“ und führt in diesem Zusammenhang die gescheiterten Verhandlungen zur Beteiligung Sachers an Scherchens Ars-Viva-Verlag an. Dem wäre die Dirigentenfrage für das IGNM-Fest mindestens zur Seite zu stellen. Geiger 2006, S. 139f.

²³³ Geiger 2006, S. 140. Scherchen hatte mit dem Orchester der Basler Orchester-Gesellschaft Filmmusik von Robert Blum eingespielt, was Sacher mit der Bemerkung quittierte: „Diese Tatsache ist etwas merkwürdig, wenn man bedenkt, dass dieser Film überall als 100% schweizerisch angepriesen wird. In den Ankündigungen ist allerdings der Scherchen schamhaft vermieden. Ob wir Schweizer vielleicht auch Dirigenten hätten stellen können, die im Stande gewesen wären, diese Arbeit zu besorgen, ist wohl nicht untersucht worden“. Zit. nach ebd.

Hermann Scherchen nicht nur der Dirigentenposten am Radio-Orchester Zürich, sondern durch die nach wie vor von ihm beibehaltene Tätigkeit als Leiter der Sinfoniekonzerte des Musikkollegiums Winterthur auch noch ein zweites Arbeitsfeld schweizerischen Dirigenten entzogen wird“.²³⁴ Dieser Passus, der zwei Aufgaben- und Zuständigkeitsbereiche unter ideologischen Vorzeichen in Beziehung setzte und darüber hinaus indirekt Kritik am Musikkollegium übte, musste zum Konflikt zwischen Sacher und Reinhart führen.²³⁵

Unmittelbar vor dieser Zusammenkunft des STV hatte die *Neue Zürcher Zeitung* eine Stellungnahme des Musikkollegiums Winterthur und einiger befreundeter Befürworter des Reorganisationsprojektes aus Schaffhausen und Kreuzlingen abgedruckt, in der die Besetzung Scherchens als Radiodirigent verteidigt wurde.²³⁶ Darin wurde die polemisch-ideologische Grundhaltung der Diskussion kritisiert, die „unter dem alarmierenden Titel ‚Kulturkampf um Beromünster‘“ geführt werde, und ganz konkret auch auf das Gutachten Paul Sachers verwiesen. Anschließend wurde der Versuch unternommen, die Argumente der protestierenden Verbände inhaltlich zu entkräften, da das Winterthurer Stadtorchester regelmäßig ebenfalls mit nur 38 Musikern konzertierte und „auf keinen Fall den Leistungen des 48 Mann starken Radio-Orchesters nachstehe“. Die großen Besetzungen in Orchestern seien „eine typische Zeiterscheinung, aber keineswegs eine Garantie für Qualität und Stilreinheit“. Mutig entlarvend wirkt der Abschnitt „Wer darf Dirigent sein?“, der feststellt: „Mit dem Begriff ‚Ausländer‘ die reizbaren Gefühle des Schweizervolkes in Aufruhr zu bringen, ist heute keine Kunst“.²³⁷

Wohl auch, weil Sacher als einziger neben Scherchen in der Stellungnahme des Musikkollegiums explizit genannt wurde, löste sie bei Sacher heftige Reaktionen aus. Diese spiegeln sich im Ringen um eine briefliche Antwort an Werner Reinhart wider, die in gleich drei unterschiedlichen Fassungen vorliegt. Die erste Version vom 19. August 1944 ist verständlicherweise die aufbrausendste.

„Lieber Herr Reinhart,
In der ‚Meinungsäusserung‘ des Musikkollegiums Winterthur, die auch von Ihnen unterschrieben ist, stehen die nachfolgenden Sätze:
‚Die Behauptung, eine Rückbildung des Radioorchesters auf den Bestand von 38 Mann sei

²³⁴ Zit. nach Gartmann 2005, S. 58. Vgl. auch das Protokoll der außerordentlichen Generalversammlung, in: Schweizerische Musikzeitung, 01.10.1944, Jg. 84 (1944) Nr. 10, S. 375–377, sowie im Jahresbericht des STV über das Rechnungsjahr 1944, Brugg [1945], S. 17–23.

²³⁵ Gartmann spricht davon, dass beide „aneinandergeraten“ seien. Gartmann 2005, S. 58.

²³⁶ „Zur Reorganisation des Radio-Orchesters Zürich“, in: NZZ, 15.08.1944, Blatt 6, Abendausgabe Nr. 1381.

²³⁷ Ebd.

künstlerisch nicht zu verantworten, kann doch wohl nicht damit bewiesen werden, dass gewisse Dirigenten gerne ein grösseres Orchester dirigieren würden.’

„Das Argument der Nationalität in allen Ehren, solange die Qualität darunter nicht allzu sehr leidet; es wird aber absurd, wenn nicht ein Schweizer genannt werden kann, der das Amt so gut oder wenigstens annähernd so gut versehen wird wie der angefochtene Ausländer.’

Da ich der einzige Schweizer Dirigent bin, der als Oberleiter des Radioorchesters Beromünster berufen wurde, müssen sich diese Sätze notwendigerweise auf mich beziehen. Nachdem mein Exposé über die Reorganisation des Radioorchesters Beromünster veröffentlicht worden ist, wissen Sie, aus welchen Gründen ich mich gegen den Abbau auf 38 Mann gewendet habe. Meine Argumente sind Ihnen und der Öffentlichkeit bekannt und haben nichts damit zu tun, dass ich ‚gerne ein grösseres Orchester dirigieren‘ würde! Eine derartige Entstellung erscheint mir sachlich wirklich nicht haltbar.

Noch mehr erstaunt [gestr.: hat] mich [gestr.: die Lektüre] der [s] zweite[n oben zitierten] Satz[es]. Bin ich nach Ihrer Meinung der Mann, unter dessen Leitung die Qualität des Radioorchesters ‚leiden‘ würde?

Selbst wenn ich bedenke, dass Sie mit Scherchen seit Jahren verbunden sind und auch wenn ich voraussetze, dass Ihnen dieser Künstler mehr zusagt als ich, kann ich vorläufig nicht glauben, dass die Darstellung in der Erklärung des Musikkollegiums Winterthur Ihrer Ueberzeugung und Ihrem Geschmack entspricht. Nicht nur der Inhalt dieser Aussagen ist verletzend, sondern vor allem auch der Ton und die Form, in denen sie vorgebracht sind. Wer für einen Freund eintritt, wird trotzdem nicht andere herabsetzen und ihnen Unrecht tun. Ich bin Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir mitteilen, in welchem Sinne ich Ihre Aeusserungen verstehen soll.

[gestr.: Ich erwarte gerne Ihre Antwort] und verbleibe mit den freundlichsten Grüßen Ihr ergebener²³⁸

Bei der leicht abgeänderten Fassung vom 21. August 1944 wirkt bereits der Einstieg und auch der Wortlaut generell milder und weniger vorwurfsvoll, ist jedoch immer noch stark auf die eigene Person geeicht.

„Lieber Herr Reinhart,

Zu meiner Ueberraschung lese ich in der auch von Ihnen unterzeichneten

„Meinungsäusserung‘ des Musikkollegiums Winterthur zum Radiostreit den Satz: ‚Die Behauptung, eine Rückbildung des Radioorchesters auf den Bestand von 38 Mann sei künstlerisch nicht zu verantworten, kann doch wohl nicht damit bewiesen werden, dass gewisse Dirigenten gerne ein grösseres Orchester dirigieren würden.’

Da [gestr.: Nachdem] mein Exposé über die Reorganisation des Radioorchesters Beromünster in verschiedenen Zeitungen publiziert worden ist, sind der Öffentlichkeit die Gründe bekannt, die ich gegen den Abbau auf 38 Mann vorgebracht habe. Gewiss haben auch Sie mein [gestr. Exposé] Gutachten zu Gesicht bekommen und daraus ersehen, dass meine Argumente nichts damit zu tun haben, dass ich ‚gerne ein grösseres Orchester dirigieren würde‘. Darum können Sie mir sicherlich nachfühlen, wenn mich die Darstellung des Musikkollegiums Winterthur etwas merkwürdig berührt.

²³⁸ Brief PS-WR, 19.08.1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.

Noch mehr erstaunt mich der Passus: ‚Das Argument der Nationalität in allen Ehren, solange die Qualität darunter nicht allzu sehr leidet; es wird aber absurd, wenn nicht ein Schweizer genannt werden kann, der das Amt so gut oder wenigstens annähernd so gut versehen wird wie der angefochtene Ausländer.‘ Ich muss auch diesen Satz wohl oder übel auf mich beziehen, weil ich der einzige Schweizerdirigent bin dem die Oberleitung des Radioorchesters Beromünster angeboten wurde. [gestr.: Ich kann diese für mich wenig schmeichelhafte Aeussierung nicht verstehen, nachdem Sie mir immer wieder Beweise Ihres Vertrauens und Wohlwollens entgegengebracht haben.] [MS:] Nachdem Sie mir manchen Beweis Ihres Vertrauens & Wohlwollens entgegengebracht haben, fällt es mir schwer zu glauben, dass Sie diese wenig schmeichelhafte Aeussierung tatsächlich mir zugedacht haben [Randbemerkungen rechts und links] Es wäre [gestr.: mir schmerzlich] bedauerlich, wenn die angenehmen Beziehungen, die uns verbinden, durch ein Missverständnis gestört würden. Ich glaube daher annehmen zu dürfen, dass hier ein Missverständnis vorliegt und wäre Ihnen für ein Wort der Aufklärung sehr dankbar.

Empfangen Sie die freundlichsten Grüsse von
Ihrem ergebenen²³⁹

Sacher hat sich ganz offensichtlich nicht leicht damit getan, die anfänglich von größtem Ärger geleiteten Äußerungen tatsächlich Reinhart zukommen zu lassen. Der zweite Brief und auch die nochmaligen Revisionen innerhalb desselben zeigen, dass die Wut zunehmend der Enttäuschung, aber auch vorsichtigeren Formulierungen wich. Er spricht Reinhart weniger direkt an und betont nun mehrfach seine Annahme, der wohl seinem Wunsch gleichkommt, dass „ein Missverständnis vorliegt“. Weitere zwei Tage vergehen, ehe sich Sacher entschließen kann, den Brief vom 23. August 1944 an Reinhart abzuschicken.

„Lieber Herr Reinhart,

Zu meinem Erstaunen lese ich in der auch von Ihnen unterzeichneten ‚Meinungsäusserung‘ des Musikkollegiums Winterthur zum Radiostreit den Passus: ‚Die Behauptung, eine Rückbildung des Radioorchesters auf den Bestand von 38 Mann sei künstlerisch nicht zu verantworten, kann doch wohl nicht damit bewiesen werden, dass gewisse Dirigenten gerne ein grösseres Orchester dirigieren würden..... Das Argument der Nationalität in allen Ehren, solange die Qualität darunter nicht allzu sehr leidet; es wird aber absurd, wenn nicht ein Schweizer genannt werden kann, der das Amt so gut oder wenigstens annähernd so gut versehen wird wie der angefochtene Ausländer.‘

Muss ich diese Sätze wohl auf mich beziehen, da ich der einzige Schweizerdirigent bin, dem die Oberleitung des Radioorchesters angeboten wurde? Es fällt mir schwer, Ihre Aeussierung zu verstehen, da Sie mir manchen Beweis des Vertrauens und Wohlwollens entgegengebracht haben. Nachdem mein Exposé über die Reorganisation des Radioorchesters Beromünster in verschiedenen Zeitungen publiziert worden ist, sind der Oeffentlichkeit die Gründe bekannt, die ich gegen den Abbau auf 38 Mann vorgebracht habe. Gewiss haben auch Sie mein Gutachten zu Gesicht bekommen und daraus ersehen, dass meine Argumente nichts damit zu tun haben, dass ich ‚gerne ein grösseres Orchester dirigieren würde‘! Sie können mir

²³⁹ Brief PS-WR, 21.08.1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.

sicherlich nachfühlen, wenn mich die Darstellung des Musikkollegiums Winterthur etwas merkwürdig berührt.

Ich bin Ihnen darum für ein Wort der Aufklärung sehr dankbar und verbleibe mit den freundlichsten Grüßen Ihr ergebener²⁴⁰

Der letztendlich versandte Brief, der als Durchschlag in der Paul Sacher Stiftung, jedoch nicht mehr im Original beim MKW vorliegt, nimmt nun die allzu demütige Beschwörung eines Missverständnisses doch wieder zurück. Damit präsentiert sich diese Fassung als die wohl sachlichste Erfragung von Reinharts Position zur Veröffentlichung des Musikkollegiums unter den drei vorliegenden Briefentwürfen. Aus dem gesamten Jahr 1944 liegt kein Gegenbrief Reinharts vor. Doch die folgenden Briefe Sachers verraten zumindest verschiedene Gesten der Annäherung von Seiten Reinharts, der etwa zur Generalversammlung der Schola nach Basel gefahren war.²⁴¹ Diese Reise nach Basel war eine nicht geringzuschätzende Geste. Sie erscheint jedoch klein verglichen mit dem Engagement Sachers als Dirigent in Winterthur, das zu diesem Zeitpunkt doch sehr überrascht. Zumal das Konzert am 20. Dezember 1944 als einer der Hausabende stattfand, die in Winterthur eher kurzfristig anberaumt wurden.²⁴² Der Brief Sachers zwei Tage nach dem Konzert enthält nicht nur die Bitte um die Konzertkritiken und den Dank für die Gastfreundschaft, sondern zeigt auch, dass beide Seiten darum bemüht waren, den Radiokonflikt nicht zu ihrem persönlichen Streit zu machen.

„Besonders dankbar bin ich auch, dass Sie sich bereit gefunden haben, den Entschluss rückgängig zu machen, dem Stiftungsrat für die Zuerkennung von Komponisten-Preisen Ihre Mitarbeit zu entziehen. Ich hoffe zuversichtlich, dass Sie dem Tonkünstlerverein trotz den bedauerlichen Gegensätzen, die der Radiokonflikt verursacht hat, Ihre volle Sympathie bewahren werden.“²⁴³

Für den Stiftungsrat dieser sogenannten „Stiftung für die Zuerkennung des Komponistenpreises des Schweizerischen Tonkünstlervereins“ waren die Herren Ansermet, Sacher und Reinhart vorgesehen. Trotz des Radiokonfliktes und seinem angedrohten Rückzug aus dieser Kommission übernahm Reinhart sogar das Präsidium. Erstmals wurde der Preis, der mit 2'500.- CHF dotiert war, am 16. Juni 1945 bei der Mitgliederversammlung in St. Gallen vergeben, dem langjährigen Wirkungsort des ersten Preisträgers Othmar Schoeck.²⁴⁴

²⁴⁰ Brief PS-WR, 23.08.1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.

²⁴¹ Brief PS-WR, 27.11.1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.

²⁴² Programm siehe Anh. 7.3 A.

²⁴³ Brief PS-WR, 22.12.1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.

²⁴⁴ FS STV 1950, S. 95ff. Das Stiftungskapitel in Höhe von 22'000.- CHF setzte sich hauptsächlich aus dem Legat Adolf Hug-Schläpfer und dem bisherigen „Reisefonds“ zusammen.

Zu dieser Zeit war der Radiokonflikt noch nicht vollständig befriedet, auch wenn am 18. September 1945 das Studio-Orchester in neuer Formation und unter der Leitung Scherchens immerhin erstmals auf Sendung gehen konnte. Denn fünf Jahre später sollte er nochmals aufbrechen: Scherchen musste 1950 infolge einer neuerlichen politischen Affäre im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in der damaligen Tschechoslowakei seinen Posten beim Radio niederlegen und auch das Musikkollegium Winterthur konnte ihn nicht mehr halten und verlängerte die Verträge mit ihm nicht.²⁴⁵ Dass Sacher dies als späten Triumph empfand, zeigt sein „Entwurf zum Passus ‚Radio‘“ für den Jahresbericht des STV über das Jahr 1950, der für den Druck erheblich entschärft und gekürzt werden musste.²⁴⁶ Mit der Entlassung Scherchens sah Sacher „die Haltung der STV“ – und damit die eigene – „durch diese Ereignisse sehr eindrücklich gerechtfertigt“.²⁴⁷

Einen quasi überzeitlichen Charakter hat ein Dokument, das kurz vor dem Ausbruch der Radiofehde entstanden ist: Aus Anlass des 60. Geburtstages von Werner Reinhart erging auch an Paul Sacher die Bitte um einen Beitrag zum „handschriftlichen Gedenkbuch“.²⁴⁸ Sacher verfasste ein Art Laudatio, die vom großen Respekt gegenüber Reinhart zeugt.

„Lieber Herr Reinhart,
Wer sich dereinst mit der Musikgeschichte und dem Schicksal der Musiker des 20. Jahrhunderts beschäftigt, wird immer wieder Ihrem Namen begegnen. Die musikalische Revolution, die sich während und nach dem ersten Weltkrieg abspielte, haben Sie teilnehmend und unterstützend verwirklichen helfen. Es gibt wohl kaum einen Künstler von Rang, der Sie nicht gekannt und Ihre Förderung nicht erfahren hätte. An internationalen Kongressen und Musikfesten ist Ihrer Gegenwart und Ihrem Wort immer besonderes Gewicht beigemessen worden. Ihre Anwesenheit wird bei jedem künstlerischen Anlass als Auszeichnung empfunden. Sie haben im Widerstreit der Tageskämpfe stets Ihren Standort eingenommen und Ihr persönliches Urteil über Künstler und deren Schaffen bewahrt. Ihr Interesse und Ihre Kunstliebe beschränkt sich zwar keineswegs auf die Musik. Und innerhalb der tönenden Kunst begnügen Sie sich nicht mit engbegrenzten Liebhabereien. Ihre Fürsorge und Anteilnahme umfasst die ganze Musik, reicht von den avant-gardistischen Werken der Gegenwart bis zurück in Gebiete, wie sie etwa durch die Tätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis umschrieben werden.
Die Sorgfalt im Kleinen verrät den echten Liebhaber der Kunst. Wer Sie in Ihrem Musikkollegium Winterthur hat wirken sehen, weiss, dass Ihnen keine Einzelheit entgeht, dass es nichts gibt, das Sie Ihrer Aufmerksamkeit nicht wert hielten. Der wahre Freund von Kunst und Künstlern steht nicht nur mit seinen Mitteln, sondern mit dem Herzen für seine

²⁴⁵ Drack, Markus T. (Hrsg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. Baden 2000.

²⁴⁶ Geiger 2006, S. 143f. Hier sind Entwurf und Druckfassung gegenübergestellt.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Rundbrief: An die Freunde von Herrn Dr. Werner Reinhart, 29.01.1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher.

Schützlinge ein. [Streichung: Darum ist auch immer Ihre Zustimmung nicht weniger hoch angeschlagen worden als Ihre materielle Förderung. Wer bei Ihnen äussere Hilfe suchte, hat mehr gefunden, nämlich menschliches und künstlerisches Verständnis.] [MS:] Darum wird auch immer Ihre Zustimmung nicht weniger hoch angeschlagen als Ihre Hilfsbereitschaft, die von schönstem menschlichen und künstlerischem Verständnis getragen ist. Dafür danken wir Ihnen alle herzlich, auch im Namen derjenigen, die sich heute nicht unter den Gratulanten befinden, weil der Krieg sie daran hindert.

Empfangen Sie, lieber Herr Reinhart, die wärmsten Wünsche zu persönlichem Wohlergehen, Gesundheit und künstlerischer Befriedigung in Ihrem Lebenskreis. Möge Sie ein guter Stern uns noch lange erhalten.

Ihr [Paul Sacher]²⁴⁹

Doch es war zunächst nur vorläufig der Name Werner Reinharts, der mit der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts untrennbar verbunden war, denn in der zweiten Jahrhunderthälfte strebte Paul Sacher danach, diesen Rang einzunehmen. Vor diesem Hintergrund stellt die Laudatio Sachers auf Reinhart so etwas wie das Zukunftsbild Paul Sachers dar, für den Reinharts Wirken als Vorbild oder Folie für den eigenen Lebensentwurf diente. So ließe sich gerade der erste Abschnitt ohne große Mühe als Laudatio auf Sacher lesen: Sachers „Anwesenheit [wurde] bei jedem künstlerischen Anlass als Auszeichnung empfunden“, „kaum einen Künstler von Rang, der [ihn] nicht gekannt und [seine] Förderung nicht erfahren hätte“, seine „Fürsorge und Anteilnahme umfasst[e] die ganze Musik, reicht[e] von den avantgardistischen Werken der Gegenwart bis zurück in Gebiete, wie sie etwa durch die Tätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis umschrieben werden“. Doch um selbst avantgardistischen Werken „teilnehmend und unterstützend“ Förderung angedeihen zu lassen, konnte Sachers Wirken nicht bei den Komponisten der „musikalische Revolution“ aus der Ära Reinhart stehen bleiben, sondern musste diese fast schon überwinden, um seinen eigenen Platz in der Musikgeschichte zu finden, ohne jedoch den von Reinhart ersetzen zu können.

²⁴⁹ Brief an WR, Jan. o. Feb. 1944, CH-Bps, Sammlung Paul Sacher. Vgl. dazu auch CH-W Dep RS 93.

2 Mäzenatentum als Familientradition

2.1 Winterthur: „wo weitaus der Welt die Künste blühten“

Eine Industrie- und Handelsstadt als „Musikinsel“

Hermann Scherchen beschrieb Winterthur im Jahre 1932 als „Industriestadt mit 40 000 Einwohnern“, die – „25 Minuten von Zürich entfernt“ – einerseits „gekennzeichnet“ sei „durch nüchterne Arbeitsamkeit, Fleiß und einen die Welt umspannenden Kaufmannssinn“ und andererseits „ausgezeichnet durch ungewöhnliche Kunstfreudigkeit und wahres Verständnis literarischer und musikalischer Probleme“.¹ In Winterthur bildeten sich diese „kennzeichnenden“ und „auszeichnenden“ Merkmale der Stadt, die zum Teil noch heute sicht- und erfahrbar sind, in besonderer Abhängigkeit voneinander seit der Mitte des 19. Jahrhunderts heraus. Scherchen wies in seiner Beschreibung auf die „großen Lokomotiv- und Motorenwerke von Sulzer“² hin sowie auf „das Exporthaus der Gebrüder Volkart, das führend die Baumwollausfuhr aus Indien vermittelt“ und benannte damit zwei der zahlreichen Industrie- und Handelsunternehmen, die nicht nur in der persönlichen Wahrnehmung Scherchens erheblichen Einfluss auf die Entwicklung Winterthurs genommen hatten.³ Um 1850 noch eine ländliche Kleinstadt mit gerade einmal 610 Häusern und 5'341 Einwohnern hatte sie dank eines enormen wirtschaftlichen Aufschwungs innerhalb weniger Jahrzehnte einen beachtlichen Wandel vollzogen.⁴ Bereits 1870 hatte sich nicht nur die Einwohnerzahl mit nun 9'272 Ortsansässigen annähernd verdoppelt, sondern sowohl das Stadtbild als auch das politische Selbstverständnis hatten sich entscheidend verändert.⁵ Monumentales Abbild dessen wurde als „Tempel der Demokratie“ das zwischen 1865 und 1869 erbaute Stadthaus, das nicht nach dem Entwurf des Stadtbaumeisters Wilhelm Bareiss (1819–1895), sondern

¹ Scherchen, Hermann: „Winterthur“, in: Musikblätter des Anbruch, Jg. 14 (1932) H. 8, S. 175–179, hier 175; Wiederabdruck in: Lucchesi, Joachim (Hrsg.): Hermann Scherchen. Werke und Briefe, Bd. 1 Schriften 1, Bern et al. 1991, S. 95–100.

² Scherchen vermischte hier die Sulzer-Werke und die Schweizerische Lokomotiv- und Maschinenfabrik (SLM), deren Areale in Winterthur dicht beieinander lagen und die sehr viel später, in den 1960er-Jahren, tatsächlich fusionierten. Gebrüder Sulzer, im Jahr 1834 als Gießerei gegründet, baute zwar auch Motoren, u.a. 1898 den ersten Sulzer-Dieselmotor, stattete damit jedoch große Passagierschiffe aus, wie die „Victoria“ oder die „Lloyd Triestino“, siehe: „Hundert Jahre Gebrüder Sulzer, Winterthur“, in: Schweizerische Bauzeitschrift, Jg. 104 (1934), Nr. 6, S. 57–59. Online (abgerufen am: 21.08.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-83252>. Vgl. auch: [Gebrüder Sulzer Aktiengesellschaft (Hrsg.)]: Gebrüder Sulzer – Aktiengesellschaft, Winterthur, Schweiz. Historischer Rückblick, Technische Entwicklung. Winterthur 1952.

³ Ebd.

⁴ Ganz, Werner: Geschichte der Stadt Winterthur. Vom Durchbruch der Helvetik 1798 bis zur Stadtvereinigung 1922. Winterthur 1979, S. 99. Siehe auch Niederhäuser, Peter: Eine Stadt im Wandel. Winterthur vor 150 Jahren, in: Ders.: Winterthurer Welt-Geschichten, Zürich 2013, S. 103–123.

⁵ Ganz 1979, S. 99.

nach demjenigen des damaligen Professors am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, Gottfried Semper (1803–1879), erbaut wurde.⁶ Bereits an der Besetzung dieses Zürcher Postens mit Semper, der damit „zur obersten Autorität in Bausachen für die ganze Schweiz“ erhoben wurde und ihm wie auch im Fall des Winterthurer Stadthauses „Aufträge und Einkünfte von nicht geringer Bedeutung“ eingebracht hatte, war maßgeblich Johann Jakob Sulzer (1821–1897) beteiligt – prominent vermittelt durch den gemeinsamen Freund Richard Wagner, dem Sulzer gemeinsam mit Otto Wesendonck auch in den ständig wiederkehrenden finanziellen Notlagen zu Hilfe kam.⁷ Von 1858 bis 1873 Stadtpräsident von Winterthur hatte Sulzer zunächst in Zürich als Zweiter, dann Erster Staatsschreiber (1847–1851) und Regierungsrat (1851–1857) eine steile politische Karriere verfolgt.⁸ Mit dem Amtsantritt in seiner Geburtsstadt machte er Winterthur – in alter und neubefeuert Rivalität zu Zürich und seinem Zeitgenossen Alfred Escher – zu einem Zentrum der Demokratischen Bewegung gegen das mächtige freisinnige bzw. liberale „System Escher“.⁹ Sulzer prägte Winterthur für die nächsten Jahrzehnte entscheidend – dies jedoch im Positiven wie im Negativen, denn dem Erfolg der demokratischen Revision der Zürcher Kantonsverfassung von 1869 stand Sulzers Abgang gegenüber, der die Folge des überambitionierten und schuldenschweren Vorhabens einer „Nationalbahn“ war. Diese sollte – mit Winterthur in seinem Zentrum – als gesamtschweizerisches Eisenbahnnetz in Konkurrenz treten mit Eschers monopolistischem Privatbahnnetz und der Stadt Zürich, die aus dem Fahrplan ausgeschlossen werden sollte.¹⁰ Demgegenüber steht der Befund, dass die Bahnstrecke zwischen Zürich und Winterthur „zur bestbedienten und meistfrequentierten Eisenbahnlinie wurde“, sodass die politische Opposition einen regen Austausch zwischen beiden Städte nicht im Geringsten ausschloss, sondern im Gegenteil die Wirtschaftsunternehmen geradezu ein Netzwerk ausbildeten.¹¹ Nicht zuletzt aufgrund der Behauptung des Privilegs der Handelsfreiheit wurde Winterthur ein

⁶ Ganz 1979, S. 139. Wegmann, Peter: Gottfried Semper und das Winterthurer Stadthaus. Sempers Architektur im Spiegel seiner Kunsttheorie. Stadtbibliothek Winterthur 1985 (=Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur Bd. 316)

⁷ Brief Richard Wagner an Gottfried Semper, 14.08.1854, in: Bauer, Hans-Joachim und Johannes Forner (Hrsg.): Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Bd. 6, Leipzig 1986, S. 196f., hier 196. Siehe auch Hanke, Eva Martina: Wagner in Zürich. Individuum und Lebenswelt, Kassel 2007, S. 131f., 178ff. et passim. Craig, Gordon A.: Geld und Geist. Zürich im Zeitalter des Liberalismus 1830–1869, München 1988, S. 181–207. Sowie Niederhäuser 2013, S. 106f.

⁸ Sträuli, Hans: Stadtpräsident Dr. Joh. Jakob Sulzer 1821–1897. Ein Lebensbild. (=264. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 1931) Winterthur 1930.

⁹ Ganz 1979, S. 47ff. Niklaus Flüeler und Marianne Flüeler-Grauwiler (Hrsg.): Geschichte des Kantons Zürich, Bd. 3, Zürich 1994, S. 86. Niederhäuser 2013, 107f. Siehe auch Craig 1988, S. 259–285.

¹⁰ Ganz 1979, S. 89ff. Geschichte des Kantons Zürich 1994, S. 86. Niederhäuser 2013, S. 117ff.

¹¹ Geschichte des Kantons Zürich 1994, S. 87.

„Tor zur Welt“ für einen modernen internationalen Handel.¹² Neben der Industrie, deren Winterthurer Kernfirmen die „Gebrüder Sulzer“, „J. J. Rieter“ und die „Schweizerische Lokomotiv- und Maschinenfabrik“ (SLM) waren, erschlossen Bernhard Rieter und Salomon Volkart neue Absatzmärkte für die Textilindustrie und wurden damit „die eigentlichen Begründer des Zürcher Indienhandels im 19. Jahrhundert“.¹³ Das Unternehmen der „Gebrüder Volkart“, Salomon und Johann Georg Volkart, entwickelte sich unter gleichem Namen seit der Gründung 1851 zum weltweit führenden Handelshaus, dessen Teilhaber Theodor Reinhart 1879 nach der Heirat mit Lily Volkart, der Tochter Salomon Volkarts, wurde.¹⁴ Wie auch andere „Wirtschaftsbürger“, die sich „dem Gemeinwesen besonders verpflichtet fühlten“ und sich daher „in wohltätigen Vereinen, in der Stadtregierung und als Träger eines selbstbewussten kulturellen Lebens, das seinerseits wieder Ort gesellschaftlicher Beziehungen war“, wiederfanden, trug in der Folgezeit auch die Familie Reinhart zur Entwicklung von Winterthur bei.¹⁵ Vor allem in Bezug auf das kulturelle Leben wurde sie seit Ende des 19. Jahrhunderts und vor allem im 20. Jahrhundert derart prägend, dass der Historiker Werner Ganz festhielt, man denke beim „Winterthurer Mäzenatentum [...] in erster Linie an die Familie Reinhart“ – etwa an den Kunstverein und das Kunstmuseum, die Sammlung Oskar Reinhardt, die Literarische Vereinigung Winterthur und nicht zuletzt das Musikkollegium Winterthur.¹⁶

In nicht wenigen Biographien namhafter Musiker des 20. Jahrhunderts hat Winterthur eine Spur hinterlassen, wenn die Stadt in den 1930er-Jahren nicht gar zum Sehnsuchtsort, zur „Musikinsel“ in einer „untergehenden Welt“ geworden war.¹⁷ Wie für Walter Braunfels war Winterthur auch etwa für Fritz und Grete Busch zu einem fast unwirklichen Ort geworden, „wo weitab der Welt die Künste unter dem Schutz der Brüder Reinhart blühten“.¹⁸ Und tatsächlich stehen der Komponist und der Dirigent mit seiner Frau nur stellvertretend für unzählige Musiker aus der Schweiz und dem Ausland gleichermaßen, die in Winterthur ihr

¹² Ebd.

¹³ Ganz 1979, S. 70–76, 173–180. Peyer, Hans Conrad: Von Handel und Bank im alten Zürich, Zürich 1968, S. 203. Ders.: Aus den Anfängen des Schweizerischen Indienhandels. Briefe Salomon Volkarts an Johann Heinrich Fierz 1845–1846, in: Zürcher Taschenbuch Jg. 61 (1961), S. 107–119.

¹⁴ Ganz 1979, S. 180ff. Geschichte des Kantons Zürich 1994, S. 87f. Dejung, Christof: Die Fäden des globalen Marktes. Eine Sozial- und Kulturgeschichte des Welthandels am Beispiel der Handelsfirma Gebrüder Volkart 1851–1999, Köln et al. 2013, S. 178ff. et passim.

¹⁵ Geschichte des Kantons Zürich 1994, S. 87f.

¹⁶ Ganz 1979, S. 180.

¹⁷ Brief WB-WR, 05.12.1935, ID 2811. Auch Hans Ehinger gebraucht den Begriff der „Musikinsel“ in seiner Beschreibung „Neuzeitliche Musikbewegung in der Schweiz“, Anbruch Jg. 14 (1932) H. 8, S. 179–181, hier 179. Winterthur sei in Bezug auf die „neuzeitliche Musikbewegung“ im Vergleich zu Zürich, Basel, Bern und Genf „an erster Stelle anzuführen“.

¹⁸ Busch, Grete: Fritz Busch. Dirigent. Frankfurt a. M. 1970, S. 286.

Glück versuchen wollten oder es sogar für einige Zeit fanden. Nicht ohne Grund sprach der bedeutende Musikschriftsteller und Kritiker Paul Stefan in seiner Einleitung zum „Schweizer Heft“ der *Musikblätter des Anbruch* im Oktober 1932 vom „Phänomen Winterthur“: Stefan erinnerte zunächst an die „große Vergangenheit der Musik“ in der Schweiz, die häufig von Schweizern selbst vergessen werde, wenn „sie sich als Bürger minderer Ordnung in dem großen Reich der Musik bezeichneten“, um dann das 19. Jahrhundert ins Bewusstsein zu rufen und die von E.T.A. Hoffmann und Johannes Brahms zur Schweiz geknüpften Beziehungen sowie die Aufnahme von Hermann Goetz und Richard Wagner.¹⁹ Doch nicht weniger bedeutend sei die Gegenwart und „so manches Geheimfach allein aus der Musikgeschichte des letzten Jahrzehnts“ würde zeigen, „wie viel einzelne Gönner und ganze Körperschaften für Musik und Musiker getan haben“. Man sei „den vielen Städten der Schweiz verpflichtet, Städten von althergebrachter Musikpflege und von einem oft großartigen Enthusiasmus, der über leere Phrasen und papierne Anerkennung zu durchaus realer, werkkraftiger Unterstützung schritt, wo immer das nötig war“.²⁰ Dabei hebt Paul Stefan eine Stadt besonders hervor: „Über alles das ragt das Phänomen Winterthur noch hinaus; es gibt, in Europa wenigstens, soweit sich das übersehen läßt, nirgendwo seinesgleichen, was Wagemut, Organisation und Selbstverständlichkeit aller Opfer anlangt.“²¹ Als Herausgeber widmete er nicht etwa einer der „Hauptstädte“, sondern diesem besonderen „Asyl“ – wo Paul Stefan selbst schon in den 1920er-Jahren in Werner Reinhart einen „Freund“ gefunden hatte und 1938 als Emigrant Aufnahme finden sollte²² – einen eigenen Artikel, verfasst von Hermann Scherchen, der zu diesem Zeitpunkt bereits zehn Jahre als Ständiger Gastdirigent beim Musikkollegium Winterthur gewirkt hatte.²³

Einflussorte der Familie Reinhart in Winterthur: Stadthaus, Villen, Museen

Nachdem im bereits erwähnten neuen Stadthaus im Oktober 1870 die erste Versammlung der Bürgergemeinde abgehalten werden konnte, setzte nur wenige Jahre später auch die Nutzung des Gemeindesaals durch das Stadtorchester ein. So lassen sich von der Wintersaison 1876 an Konzerte ohne Eintritt – Vorläufer der „Freikonzerte“ – im Stadthausaal belegen, wobei

¹⁹ Stefan, Paul: „Zu diesem Schweizer Heft“, in: *Musikblätter des Anbruch*. Jg. 14 (1932) H. 8, S. 153f.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Siehe Briefe WR-EA 1922, ID 2266ff. und WR-EJDent 1923, ID 3320ff. sowie WR-PStefan 1922–1936, CH-Wmka Dep MK 367/5, 343/30. „Paul Stefan“ [Nachruf], in: *Neues Winterthurer Tagblatt*, 23.11.1943, Jg. 66, Nr. 274: „Nach dem Umbruch in seiner Heimat [1938] siedelte er nach Winterthur über. Da ihm unsere Stadt die erste Zuflucht bot, dankte er ihr durch die Schenkung von 6200 zum Teil wertvollen Bänden als Gabe an die Stadtbibliothek“. Stefan trat außerdem als Referent in Winterthur in Erscheinung und weitete „seinen Zuhörern den Blick für führende Kulturträger“.

²³ Scherchen 1932, S. 175–179.

jedoch der Großteil der Konzerte, vor allem die Abonnementskonzerte, vorerst weiterhin im Casino stattfanden.²⁴ Die erste größere architektonische Maßnahme nach Fertigstellung des Semperbaus wurde bereits 1914 durchgeführt: Die Giebelfiguren aus Sandstein mussten wegen starker Verwitterung und der Gefahr von Abbrüchen entfernt werden²⁵. Erst im Jahre 2005 kehrten die Figuren der Vitodura und zweier sie flankierender Greifen auf den Giebel des Stadthauses zurück.²⁶ In die Wirkungszeit Werner Reinharts fällt der nächste wichtige Umbau, der nun einen wirklichen Eingriff in das Werk Sempers bedeutete und deswegen nicht nur in Winterthur, sondern auch über die Stadtgrenzen hinaus umstritten war: Zwischen 1932 und 1934 wurde im Zuge des Umbaus des Stadthausaals das gesamte Stadthaus um zwei Gebäudeachsen nach Norden verlängert.²⁷ Dass die Umgestaltung „die ursprüngliche Form des Bauwerks in schwerwiegender Weise beeinträchtigt, wenn nicht gar zerstört“ habe, war auch unter Reinharts Zeitgenossen keine Einzelmeinung.²⁸ Durchaus im Bewusstsein dieser Problematik waren im Entscheidungsprozess jedoch andere Bedürfnisse priorisiert worden: vor allem jene des Musikkollegiums Winterthur, da sich der Nutzungszweck des Stadthausaals seit der letzten Gemeindeversammlung am 27. April 1918 endgültig gewandelt hatte und hier nun vorrangig Konzerte veranstaltet worden waren.²⁹ Aufgrund der stark zunehmenden Abonnentenzahlen des Musikkollegiums mussten selbst für kammermusikalische Veranstaltungen Konzertsäle mit größeren Platzkapazitäten gesucht werden, sodass nach Überlegungen zu einem Neubau der Umbau des Stadthausaals vorangetrieben wurde: Seit 1926 verfestigten sich die Erweiterungspläne, bis schließlich der Architekt Lebrecht Völki vom Stadtrat mit dem Umbau betraut wurde – begleitet von einer umfangreichen öffentlichen Debatte.³⁰ Das Ergebnis wurde nicht nur in einer Sonderausgabe des *Landboten*³¹ ausführlich verteidigt, sondern auch in zahlreichen Briefen von Werner Reinhart, dem der Umbau ein großes Anliegen war. So bezuschussten die Familien Sulzer und

²⁴ Bossert, Karl: Stadthausaal und Stadtorchester: Partnerschaft in Dur und Moll. In: Stadthaus Winterthur, Stadt Winterthur (Hrsg.). Winterthur 1997, S. 8. Wegmann 1985, S. 198f. Das erste Abonnementskonzert im Stadthausaal fand am 06.11.1901 statt; FS MKW II, S. 181.

²⁵ Wegmann 1985, S. 204.

²⁶ Meyer, Ernst: „Die Schutzgöttin Vitodura ist zurückgekehrt. Enthüllung der Giebelfiguren auf Winterthurer Stadthaus“, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.10.2005. Online (abgerufen am 26.01.2012): http://www.nzz.ch/2005/10/24/zh/articled9ahm_1.179195.html.

²⁷ Wegmann 1985, S. 204.

²⁸ Ebd.

²⁹ Wegmann 1985, S. 204f.

³⁰ FS MKW II, S. 281. Wegmann 1985, S. 205ff. Wegmann referiert hier die Kommentare der NZZ, der Schweizerischen Bauzeitung und der Fachzeitschrift „Das Werk“ in den Jahren 1929/30

³¹ Der Landbote, 02.03.1934, Sondernummer „Das umgebaute Stadthaus“.

Reinhart das Unterfangen mit 570'000.- CHF.³² Reinhart war überzeugt, dass der alte Saal höheren akustischen Ansprüchen nicht genüge, da hier „ein richtiger Zusammenklang, etwas wahrhaft ‚Symphonisches‘ einfach nicht zustande“ kommen konnte.³³ Wie sehr der Saalumbau sein Projekt war, zeigen einerseits seine zunächst höchstzufriedenen Äußerungen, dass der neue Konzertsaal „erfreulicherweise in jeder Hinsicht gut gelungen“ sei und sich „vorzüglich“ bewähre.³⁴ Andererseits engagierte sich Reinhart für eine angemessene musikalische Einweihung, erst in hingebungsvollem Werben um Richard Strauss, dann um Felix Weingartner.³⁵ Während Strauss die Eröffnungssaison mit einem ambitionierten Programm eigener Werke, das die Grenzen des neuen Saals auslotete, beschloss, leitete Weingartner am 08. Oktober 1933 das „Erste Abonnementskonzert (zur Eröffnung des vergrößerten Stadthaussaaes)“. Auf dem Programm standen die Sechste und die Dritte Sinfonie von Beethoven, die der als herausragender Beethoven-Interpret geschätzte Dirigent in seinem Eintrag im Rychenberger Gastbuch zitierte und mit dem Wunsch verband: „Möge Ihrer alt-neuen Kunststätte das Schönste beschieden sein!“³⁶ Der Umstand, dass Felix Weingartner am 07. Mai 1942 in der Villa Rychenberg gestorben ist, wo er in kurzer, schwerer Krankheit auch die letzten Wochen seines Lebens verbrachte, wäre vielleicht nur eine Fußnote in einer Musikerbiographie, wenn der Rychenberg durch seine namhaften Besucher nicht zu einem derart geschichtsträchtigen Ort geworden wäre.³⁷ Im Jahr 1888 im Auftrag Theodor Reinharts vom Architekten Ernst Georg Jung³⁸ erbaut, begründete die Villa Rychenberg oberhalb einer Siedlung mittelständischer Ein- und Zweifamilienhäuser als „neobarocke[s] Château“ eine Siedlung großbürgerlicher Villen, die sich in der Folge bis zum Waldrand hinaufzog.³⁹ Unter dem Wirken der Eltern wurde die

³² FS MKW II, S: 401. Dieser Betrag entspricht ziemlich genau den Erbauungskosten ursprünglich von rund 580'000.- CHF, Siehe Wegmann 1985, S. 257.

³³ Brief WR-CB, 26.11.1932, ID 2577. Über den Nachholbedarf äußerte sich Reinhart auch ggü. Ansermet, siehe Brief WR-EA, 25.06.1935, ID 2344.

³⁴ Brief WR-CB, 26.10.1933, ID 2588. Brief WR-GB, 30.11.1933, ID 3164.

³⁵ Vgl. Kap. 4.3. Muraro-Ganz, Gertrud: „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“. Beethoven und Winterthur, in: Beethoven und Winterthur. Die 32 Klaviersonaten. Zürich 2008 (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 341), S. 17-57, hier 40ff.

³⁶ Abgedruckt bei Muraro-Ganz 2008, S. 42.

³⁷ Muraro-Ganz 2008, S. 43.

³⁸ Der Architekt Ernst Georg Jung (1841-1912) zeigt in seinen Nebentätigkeiten die Vielseitigkeit eines Winterthurers: 1873-75 Präsident des Musikkollegiums Winterthur, 1877-1907 Präsident des Winterthurer Kunstvereins, 1899-1905 Präsident des Schweizerischen Kunstvereins, 1884-1912 Verwaltungsratspräsident der mitbegründeten Schweizerischen Unfallversicherungsgesellschaft Winterthur. Michel, Regula: „Jung, Ernst Georg“, in: Rucki, Isabelle und Dorothee Huber (Hrsg.): Architektenlexikon der Schweiz - 19./20. Jahrhundert. Basel 1998, S. 301f.

³⁹ Hauser, Andreas und Alfred Bütikofer: Winterthur, in: INSA. Inventar der neueren Schweizer Architektur, 1850-1920. Städte. [o.O.] 1992, S. 19-195, hier S. 90. Online (abgerufen am 11.07.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-10930>.

Villa Rychenberg zu einem wichtigen kulturellen Treffpunkt, sodass die Kinder in einer geistig anregenden Atmosphäre aufwuchsen: „Gespräche über Kunst waren an der Tagesordnung“.⁴⁰ So hieß es in der Ansprache zur Gründung der Rychenberg-Stiftung denn auch in den Satzungen, dass die Stiftung „in dankbarem Gedenken an die Eltern [...] den Namen des elterlichen Hauses tragen“ soll. Im Rychenberg sei „dem Stifter [Werner Reinhart] die Liebe zur Musik gelehrt“ und „der geistige und materielle Grund zu seinem spätem Wirken“ gelegt worden.⁴¹ Nach dem Tod der Eltern bewohnten die Brüder Hans und Werner Reinhart die Villa Rychenberg zunächst bis 1926 gemeinsam; danach nahm Werner allein die Rolle des „treuen Hüter[s] der Tradition [des] Elternhauses“ wahr.⁴² Er machte den Rychenberg – wie außerhalb Winterthurs auch das Landhaus „Zur Fluh“ am Greifensee, den „Lilienberg“ in Ermatingen am Bodensee und später den Walliser Turm „Muzot“ – zur gastlichen Herberge für zahlreiche Künstlerfreunde und Musiker: Beeindruckendes Zeugnis ist das Rychenberger Gastbuch.⁴³

1949 verfasste Werner Reinhart eine Verfügung, die den Rychenberg zum künftigen Sitz der Musikschule machte, sodass wenige Monate nach Reinharts Tod im Dezember 1951 die Eigentumsabtretung erfolgte und nach einem umfassenden Umbau die Musikschule 1953 die neuen Räumlichkeiten bezog.⁴⁴ Hans Reinhart lebte seit 1926 im Haus Römerstrasse Nr. 29, das er nach Tristans Stammschloss „Kareol“ benannte und bis zu seinem Tod am 5. Juni 1963 bewohnte.⁴⁵ Der älteste Bruder Georg Reinhart hatte bereits 1908 in der Eichwaldstrasse am Lindberg von Robert Rittmeyer eine Gartenanlage und ein Sonnenbad – ausgestattet mit orientalischen Skulpturen und Mosaiken von Frans Masereel – entwerfen und bauen lassen, denen 1909/10 Haupt- und Nebengelasse der Villa Tössertobel folgten.⁴⁶ Wie auch bei Oskar Reinharts Villa am Römerholz, die später zum Hort seiner Privatsammlung wurde,⁴⁷ bot die Ausgestaltung der Gartenanlage mit Freiplastiken – etwa der *Venus* von Pierre-Auguste Renoir oder dem *Kauernden Abessinier* Hermann Hallers – für Georg Reinhart die

⁴⁰ Reinhart, Georg: Katalog meiner Sammlung. Winterthur 1922, S. 7, zit. nach Schwarz, Dieter: Georg Reinhart und seine Sammlung, in: Ders. (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 1–83, hier S. 4.

⁴¹ Geilinger, Eduard: Rychenberg-Stiftung. Mitteilung an die Vorsteherschaft der Musikkollegium Winterthur. 8. März 1949, S. 5f. CH-W Ms GR 85/7.

⁴² Ebd., S. 6.

⁴³ Rychenberger Gastbuch, 1903–1951, CH-W Dep RS 83.

⁴⁴ FS MKW II, S. 228f.

⁴⁵ Joelson-Strohbach, Margrit (Hrsg.): Briefe an Hans Reinhart (=Jahresgabe der Literarischen Vereinigung). Winterthur 1985, S. 73.

⁴⁶ Hauser 1992, S. 125. Furrer-Kempter, Katharina: Die Villa Tössertobel in Winterthur. Privatwohnhaus und Gesamtkunstwerk, in: Schwarz, Dieter (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 85–123.

⁴⁷ Die Villa am Römerholz wurde 1915–17 erbaut von Henry Ziegler-Sulzer (Direktor bei der Gebrüder Sulzer AG) und 1923 von Oskar Reinhart aufgekauft.

Möglichkeit zum Ausdruck künstlerischer Neigungen, wenn nicht gar Ambitionen.⁴⁸ Als Sammler und Kunstförderer folgte er dem Vorbild des Vaters Theodor und engagierte sich in dessen direkter Nachfolge seit 1905 im Vorstand des Kunstvereins Winterthur, wo Theodor Reinhart von 1886 bis 1904 wichtige Impulse gesetzt hatte und dieses Bestreben in den folgenden Jahren als Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission fortsetzte.⁴⁹ Gemeinsam trieben Vater und Sohn seit 1909 – Theodor Reinhart nun als Präsident des Bibliothekskonventes – mit Friedrich Imhoof-Blumer und Paul Fink als Unterzeichnern einer Eingabe an den Stadtrat das „Projekt für ein Museumsgebäude in Winterthur zur Aufnahme der Stadtbibliothek“ voran.⁵⁰ Bereits im Vorfeld unterstützte Theodor Reinhart das Vorhaben Rittmeyers, der von 1907 bis 1912 dem Kunstverein als Präsident vorstand, „in ungewisser Lage mit Fr. 20'000.-“.⁵¹ Nachdem sich Rittmeyer zugunsten von „völliger Objektivität“ sogar von seinem Amt zurückgezogen hatte, wurde sein mehrfach überarbeiteter Entwurf nach zwei Wettbewerbsdurchgängen angenommen und Theodor Reinhart unterstützte den Neubau des Kunstmuseums mit einem Beitrag von 170'000.- CHF, wodurch der sogenannte Reinhart-Flügel, der Nord-West-Trakt des Gebäudes, finanziert werden konnte.⁵² Mit der einzigen Auflage, dass einige Räume ihm und seinen Söhnen für fünfzig Jahre vorbehalten bleiben, stellte er zudem Teile seiner Sammlung zur Verfügung, um sie als „Depositum dem Genusse der Allgemeinheit zugänglich zu machen“.⁵³ In seiner Ansprache anlässlich der Einweihung des Kunstmuseums Winterthur am 02. Januar 1916 erinnerte er an das Erbe der Väter, die ihre Söhne „die Bürgerpflicht freiwilliger Beiträge gelehrt“ und ein „Pflichtbewußtsein der Besitzenden gegenüber der Allgemeinheit“ mitgegeben hatten, „das in Winterthur von Alters her bestand“ – ein Erbe, das er seinen Söhnen ebenfalls mitgegeben hat.⁵⁴ Wenn auch gerade kein Ort der Kunst, sondern des Geschäfts, muss ein anderer markanter Bau noch Erwähnung finden, gerade weil er als Aushängeschild der Generation der Söhne, insbesondere des neuen Geschäftsführers Georg Reinhart, im Stadtbild bis heute präsent ist: Das Volkart-Gebäude,

⁴⁸ Furrer-Kempton 1998, S. 105ff.

⁴⁹ Furrer-Kempton, Katharina: Das Kunstmuseum: Entstehung und Verwirklichung einer Idee, in: Geschichte des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848. Winterthur 1990, S. 136–175, hier 140. Auch bei Schwarz 1998, S. 1f. und Anm. 1. Hablützel, Albert: Dr. Theodor Reinhart, Winterthur [Nachruf], in: Neue Zürcher Zeitung, 25.01.1919.

⁵⁰ Furrer 1990, S. 144ff.

⁵¹ Ebd., S. 144.

⁵² Ebd., S. 149f. und 152f. Die ursprünglich geplanten Gesamtbaukosten von 825'000.– CHF erhöhten sich auf rund 1'200'000.– CHF, wovon die Stadt 450'000.– CHF übernahm und private Schenkungen 750'000.– CHF abdeckten; S. 168.

⁵³ Ebd., S. 153. Sowie Reinhart, Theodor: Ansprache bei der Einweihung des Museums Winterthur am 2. Januar 1916, in: Zur Erinnerung an Theodor Reinhart. Ausgewählte Schriften aus seinem Nachlass (= Dritte Jahresgabe der Literarischen Vereinigung Winterthur). Winterthur 1920, S. 90f., hier 90.

⁵⁴ Reinhart 1920, S. 90.

mit seiner imposanten Northwest-Ansicht und beeindruckenden „Bumerang-Form“, wurde wiederum von den Architekten Rittmeyer & Furrer erbaut und ergänzt somit 1927/28 die Reihe vom repräsentativen Privathaus (Tössertobel) und der öffentliche „Bildungsanstalt“ (Kunstmuseum) um ein Monument der Geschäftstüchtigkeit der Familie Reinhart.⁵⁵

2.2 Die Firma „Gebrüder Volkart“

Entwicklungen in der ersten Reinhart-Ära

Nach dem Rückzug Georg Gottfried Volkarts – Sohn bzw. Neffe der Gründer Salomon und Johann Georg Volkart und Teilhaber von 1875 bis 1908 – ging im Jahr 1912 die Leitung des 1851 gegründeten Handelshauses „Volkart Brothers, Winterthur and Bombay“ endgültig an die Familie Reinhart über: Fortan standen Salomon Volkarts Schwiegersohn Theodor Reinhart (Teilhaber 1879–1919) und dessen Söhne Georg (Teilhaber 1904–1955), Werner (Teilhaber 1912–1951) und Oskar (Teilhaber 1912–1924, stiller Teilhaber bis 1940) der Firma vor, während der zweitälteste Sohn Hans nie für Volkart arbeitete und auch nicht Teilhaber wurde.⁵⁶ Diese neue Generation sah sich bald mit großen Veränderungen konfrontiert. Seit der Gründung bis in die 1910er-Jahre war der weltweite Handelsverkehr kontinuierlich und beachtlich gewachsen – sein Volumen hatte sich in dieser Zeit „mehr als verzehnfacht“ – und das Unternehmen mit Sitz in Winterthur war trotz der britischen Konkurrenz zum führenden Baumwollexporteur in Indien geworden.⁵⁷ Doch die stetig positive globale Entwicklung wurde unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg, der mit dem Versiegen von Waren-, Finanz- und Handelsströmen einerseits das Fortbestehen einiger international agierender Wirtschaftsunternehmen gefährdete, der sich aber andererseits durch den Preisanstieg auch durchaus positiv auf die Gewinne auswirken konnte.⁵⁸ In beiderlei Hinsicht bekam dies Gültigkeit für die Firma Gebrüder Volkart: Georg Reinhart beurteilte

⁵⁵ Hauser 1992, S. 155. „Neubau der Firma Gebr. Volkart, Winterthur“, in: Schweizerische Bauzeitung, Jg. 93/94 (1929), Heft 24, S. 294–296 (mit Tafel 23/24). Online (zuletzt abgerufen am: 15.07.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-43361>. „Geschäftshaus der Firma Gebrüder Volkart in Winterthur“, in: Das Werk, Jg. 17 (1930), Heft 11, S. 333–339. Online (zuletzt abgerufen am: 15.07.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-81894>. Heute genutzt von der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (ZHAW).

⁵⁶ Rambousek, Walter H. et al. (Hrsg.): Volkart. Die Geschichte einer Welthandelsfirma. Frankfurt a M. 1990, S. 41ff., 46 (Stammbaum mit Aufschlüsselung der Teilhaber aus der Familie), 76ff. Reinhart, Georg: Gedenkschrift zum fünfundsiebzighrigen Bestehen der Firma Gebr. Volkart. Winterthur 1926, S. 9ff. Dejung 2013, S. 175ff.

⁵⁷ Rambousek 1990, S. 69. Dejung, Christof: Welthandelshaus und „Swiss Firm“. Die Firma Gebrüder Volkart während des Ersten Weltkriegs, in: Groeber, Valentin et al. (Hrsg.): Kriegswirtschaft und Wirtschaftskriege. Économie de guerre et guerres économiques. Zürich 2008, S. 117–133, hier 117ff. Ders. 2013, S. 11.

⁵⁸ Dejung 2008, S. 117f.

rückblickend die Situation zwar als „katastrophal“, weil eine Verständigung mit den Niederlassungen in Britisch-Indien nicht mehr möglich und schnelle Kommunikation einer der wichtigen Faktoren war, die entscheidend zum Erfolg der Volkart-Geschäfte beigetragen hatten.⁵⁹ Allerdings gelang es durch Verlagerung von Finanz- und Entscheidungskompetenzen nach Bombay, von wo aus nun verstärkt die Transaktionen in Indien und Ceylon koordiniert wurden, existenzbedrohende Schädigungen abzuwenden, sodass von der Nachfrage der unmittelbaren Nachkriegsjahre profitiert werden konnte und diese Zeit zur „erfolgreichsten der Firmengeschichte“ wurde.⁶⁰ Der New Yorker Börsencrash im Jahr 1929 hatte jedoch einen massiven und anhaltenden Abfall der Rohstoffpreise, insbesondere für Baumwolle, zur Folge, was für die Firma Volkart große Verluste und eine ernstzunehmende Krise in den 1930er-Jahren bedeutete, von der sogar das Firmenskapital betroffen war: Das Firmenvermögen reduzierte sich von rund 57 Mio. CHF (1929) auf rund 27 Mio. CHF (1932) und wurde damit mehr als halbiert.⁶¹ Entsprechend diesen äußeren Veränderungen kam es auch zu Verschiebungen in den Geschäftsfeldern und der Geschäftsstruktur: Noch 1921 hatte sich die Organisation „gleichsam als ein ausgedehntes Spinnengewebe, in dessen Mittelpunkt Winterthur“ stand, präsentiert, während sich in der 1926 veröffentlichten Darstellung die Londoner Niederlassung als zweiter Hauptsitz zum Stammsitz Winterthur gesellt hatte.⁶² London als Metropole des Welthandels war seit den 1860er-Jahren aufgrund der „Verbindung zu britischen Handelsbanken, Versicherungsunternehmen und Schifffahrtslinien“ für Volkart von großer Bedeutung und darüber hinaus wegen des Schweizerischen Obligationenrechts von 1893 bis 1940 sogar nomineller Hauptsitz, wenngleich Winterthur das eigentliche Zentrum geblieben war.⁶³ Hier liefen in 15 Abteilungen – vom Personalwesen, Kassabereich und Informationswesen über Rohbaumwolle, verschiedene Abteilungen für Nüsse, Saaten, Gewürze, Tee und andere Genussmittel sowie Häute und ätherische Öle, Maschinen, bis hin zur Buchhaltung und Verkaufsstelle für die Schweiz – alle Fäden des „ausgedehnten Spinnengewebes“ zusammen, wobei diese Verbindungslinien nicht die Lieferwege abbilden, sondern die Kommunikations- und Entscheidungswege.⁶⁴ Die Abbildung lässt bereits erahnen, welches ausladende

⁵⁹ Reinhart, Georg: Aus meinem Leben. Winterthur 1931, S. 155f., zit. nach Dejung 2008, S. 119.

⁶⁰ Rambousek 1990, S. 80f.

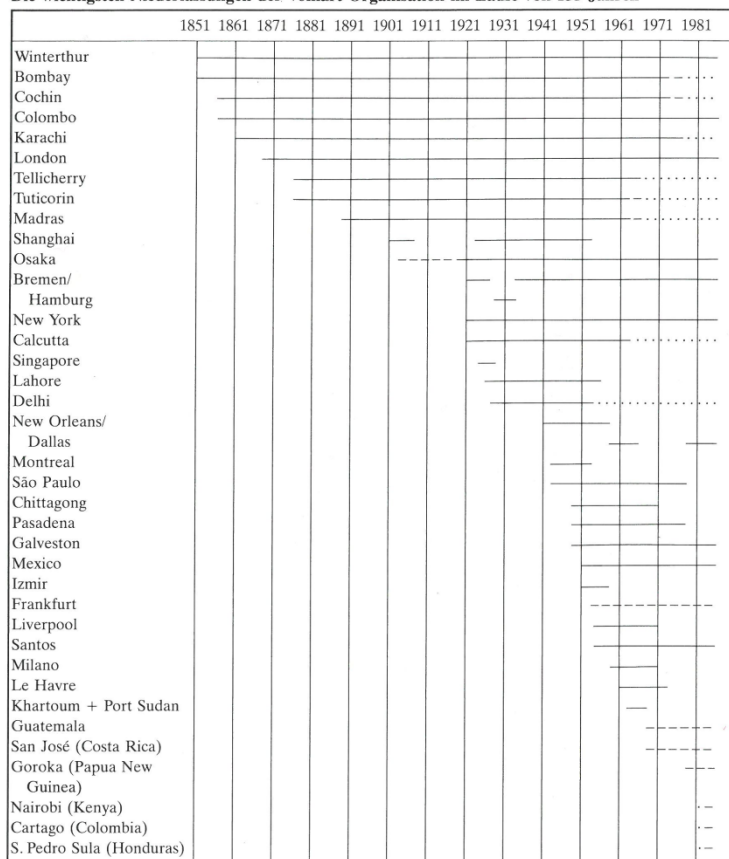
⁶¹ Dejung 2013, S. 153ff., 265ff., 494. Rambousek 1990, S. 87.

⁶² „Graphische Darstellung unserer Organisation für den Ankauf und Verkauf indischer Produkte, Winterthur, Dezember 1921“, zit. nach Dejung 2013, S. 13. Dejung 2013, S. 13ff. Vgl. Abb. 6b.

⁶³ Dejung 2013, S. 131ff. 1940 wurde der Firmensitz vorübergehend für ein Jahr von Winterthur nach Vevey verlegt.

⁶⁴ Ebd., S. 14ff., 127f. Vgl. auch die Zunahme der Filialen, Abb. 6a.

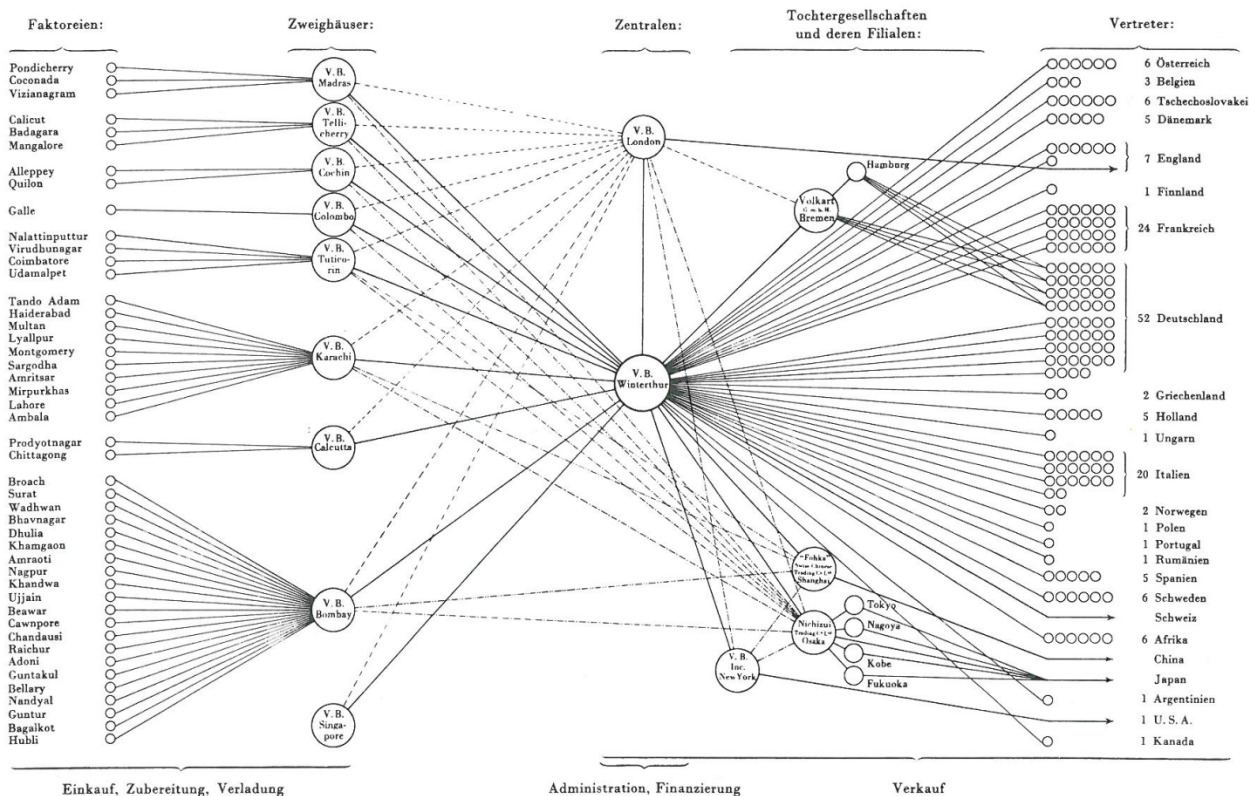
Die wichtigsten Niederlassungen der Volkart-Organisation im Laufe von 135 Jahren



— Eigene Niederlassungen/Tochtergesellschaften
 - - - - - Aktive Beteiligungen
 Stille Beteiligungen

Abb. 6 a und b: Niederlassungen der „Gebrüder Volkart“ seit 1851 und die Geschäftsstruktur im Jahr 1926, (Quellen: Rambousek 1990, S. 203, 81; Reinhart 1926, S. 38f.).

EINKAUF- UND VERKAUF-ORGANISATION DER FIRMA GEBR. VOLKART



Beziehungsnetzwerk sich hinter jeder einzelnen Linie der schematisierten Darstellung – zwischen Faktoreien, Zweighäusern, Zentralen, Filialen und Vertretern bis hin zu unsichtbaren Akteuren – verbirgt.⁶⁵ Auch durch Verbindungen zu Mitgliedern der weitläufigen und -verteilten Familie ergaben sich Geschäfte, wie das Beispiel des Einstiegs in den Kaffeehandel zeigt: Die Firma, die einst Theodor Reinharts Bruder Ludwig „Louis“ Reinhart (1828–1900) in der Normandie etabliert hatte – die „Société d’importation et de commission, ancienne maison Louis Reinhart, le Havre“ –, vermittelte in den 1930er-Jahren den Kontakt zur brasilianischen Firma Prado Chaves, für welche die „Société d’importation“ selbst Kaffee und Baumwolle nach Frankreich importierte.⁶⁶ Nach diesem Beginn folgte eine gewisse Positionierung in der Kaffeebranche und in den 1950er-Jahren schließlich eine enorme Ausweitung dieses Geschäftssektors, die Volkart zur „Kaffeefirma“ werden ließ.⁶⁷ Der Kaffee ersetzte zu diesem Zeitpunkt ein anderes, nicht unwichtiges, aber auch nicht unproblematisches Geschäftsfeld: den Maschinenexport (Engineering), für den insbesondere Werner Reinhart gegenüber seinem Bruder Georg eingetreten war, der jedoch im Jahr 1954 aufgegeben wurde.⁶⁸

Als Besonderheit bei der Betrachtung der Geschäftspraktiken der Firma Volkart stellt sich heraus, dass sie sich aus der Mikroperspektive in ein ganzes Geflecht von Familienbetrieben einfügt – aus der Makroperspektive ein „globaler Rohstoffmarkt“ –, was die Beziehungen untereinander stärkte, weil diese Unternehmen durch eine gemeinsame Geschäftskultur verbunden waren.⁶⁹ Diese unterschied sich von scharf ökonomisch ausgerichteten Geschäftsmodellen und äußerte sich nicht nur in einem langfristigen Aufbau von Vertrauensbeziehungen und einem entsprechenden, höchst diskreten Umgang mit Kunden sowie einem freundschaftlichen Verhältnis sogar zu Konkurrenten, um der Unbeständigkeit des Handelsgeschäfts entgegen zu wirken, sondern schlug sich in Abhängigkeit von der gewachsenen Struktur als Familienunternehmen in dem Verständnis als „sozialem Ort“ nieder.⁷⁰ Die Sphäre der „Familie“ mit den Attributen „Tradition, Altruismus und gegenseitiger Solidarität“ einerseits und die des „Unternehmens“ als „Stahlgehäuse des

⁶⁵ Ebd., S. 14ff.

⁶⁶ Dejung 2013, S. 388ff. Hauser, Kasper und Max Fehr sowie Georg Reinhart (Hrsg.): Die Familie Reinhart in Winterthur. Geschichtliches und Genealogisches. Winterthur 1922, S. 189ff. sowie Stammbaum (Beilage).

⁶⁷ Rambousek 1990, S. 89ff., 149ff. Dejung 2013, S. 387–426.

⁶⁸ Dejung 2013, S. 341–365, v.a. 360.

⁶⁹ Dejung 2013, S. 197f. Vgl. auch Casson, Mark: The family firm. An analysis of the dynastic motive, in: Ders. (Hrsg.): Enterprise and leadership. Studies in firms, markets and networks, Cheltenham et al. 2000, S. 197–235.

⁷⁰ Ebd., S. 175ff., v.a. 196. Hier: Reinhart, Peter: Rede zur Hundertjahrfeier. [Winterthur 1951], S. 14. Vgl. auch Simon, Frist B. (Hrsg.): Die Familie des Familienunternehmens. Ein System zwischen Gefühl und Geschäft. Heidelberg 2005². Schäfer, Michael: Familienunternehmen und Unternehmerfamilien. Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der sächsischen Unternehmer 1850–1940. München 2007.

Kapitalismus“ (Max Weber) andererseits stellen unbefriedigende Idealtypen des Phänomens „Familienbetrieb“ dar, das sich als Hybrid präsentiert und Elemente aus beiden Bereichen individuell verbindet.⁷¹ Bei Volkart wurden auch entfernte Mitarbeiter und Vertreter als Mitglieder einer „Betriebsfamilie“ verstanden, deren Agieren natürlich trotzdem einer gewissen Kontrolle unterlag; jedoch wurden finanzielle Unterstützungen in Notsituationen nicht als Verluste aufgefasst, da sie sich zu einem späteren Zeitpunkt im Erhalt wertvoller Fähigkeiten als „Sozialkapital“ auszahlten.⁷² Sowohl dieses kaufmännische und gleichzeitig soziale Gespür für ertragreiche „Investitionen“ als auch die Diskretion in pekuniären und persönlichen Angelegenheiten sowie das Denken in weitgespannten Netzwerken findet sich auch außerhalb der „Betriebsfamilie“ wieder: im mäzenatischen Handeln Werner Reinharts.

Einfluss auf das Familienleben

Die Kürze der Einträge in der Firmenchronik zu den Eintrittten der Brüder in die Firma, vor allem aber zum Niederlegen der Teilhaberschaft Oskar Reinharts dürfen nicht über das Gewicht dieser Ereignisse und Entscheidungsprozesse hinwegsehen lassen:

„In 1924, Oskar Reinhart, Partner since 1912, retired from the active management of the firm, but remained a Partner up to 1940. He was now able to devote his full time to the collecting of paintings, which in years to come would prove his taste and a sure business instinct. The result thereof can be seen today in the Stiftung Oskar Reinhart [and] the Sammlung Oskar Reinhart ‘Am Römerholz’ both in Winterthur“.⁷³

Nachdem bereits die Verweigerung von Hans in jugendlichen Jahren, sich dem Geschäft zu widmen, zu einem ernst zu nehmenden Familienkonflikt geführt hatte, war der Rückzug Oskars ein nicht zu unterschätzender Akt.⁷⁴ Das Ringen um seine Position im Unternehmen beziehungsweise der Prozess seiner Hinwendung zur professionalisierten Beschäftigung mit der Bildenden Kunst als Sammler war von großen seelischen Belastungen gekennzeichnet und begleitete ihn lange. Nicht weniger als 16 Jahre also brauchte es Zeit, um eine endgültige Entscheidung zugunsten der professionellen Sammlertätigkeit zu fällen beziehungsweise diese auch gegenüber der Familie und der Öffentlichkeit zu vertreten.⁷⁵ Zu Lebzeiten des Vaters war dieser Schritt nicht möglich gewesen, denn nach frühen unmissverständlichen

⁷¹ Dejung 2013, S. 177ff.

⁷² Dejung 2013, S. 197f., 218ff.

⁷³ Anderegg, Jakob: Volkart Brothers 1851–1976. A Chronicle, Bd. 2, Winterthur 1976, S. 310

⁷⁴ Vgl. Kap. 2.4.

⁷⁵ Wegmann, Peter: Sehen lernen ist alles. Oskar Reinhart und die Pflicht, den Menschen mit dem Besitz zu dienen, in: Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1998, S. 173–184, hier 176f. Wegmann, Peter: Sehen lernen ist alles – Oskar Reinhart und die Pflicht, den Menschen mit dem Besitz zu dienen [tw. Identische, erweiterte Neufassung], in: Ders. (Hrsg.): Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich et al. 2012, S. 23–103, hier 25ff.

Andeutungen Oskars gegenüber dem Vater zu seinem eigentlichen, „zweite[n] Lebenszweck“ war 1916 sein Gesuch um einen viermonatigen Urlaub „zu eingehenden Studien an einem oder mehreren europäischen Kupferstichkabinetten“ mit „Rücksicht auf den schlechten Eindruck, den ein solcher Urlaub auf unsere Angestellten machen würde“ ebenso klar abgelehnt worden.⁷⁶ Doch auch der älteste Bruder Georg, der seit 1919 allein mit Werner und Oskar die elfte Firmensozietät darstellte, war darauf bedacht, Kontinuität und Ruhe in die Geschäftsleitung zu bringen, zumal er selbst seit seinem Eintreten in die Firma die Konflikte zwischen dem Vater und dem Onkel miterlebt hatte – wohl nicht zuletzt weil Georg Gottfried Volkart die Einwilligung zur Teilhaberschaft Georg Reinhart längere Zeit verwehrt hatte.⁷⁷ Darüber hinaus präsentieren sich alle Reinhart-Söhne – und wohl nicht weniger die aufgrund der Gesellschaftsordnung häufig vergessene Schwester Emma – als „vielschichtige Persönlichkeiten von fast Buddenbrook’scher Zerrissenheit“, deren Konflikte sich weniger um die angemessene Trennung zwischen Familie und Firma drehten, als vielmehr zwischen individueller Verwirklichung und Pflichtbewusstsein gegenüber dem elterlichen Erbe.⁷⁸ In seinen Memoiren hielt Georg Reinhart fest, dass ihm „[a]b und zu“ und „in schüchterner Form auch der Gedanke an eine Künstlerlaufbahn“ gekommen sei, „aber mein Vater wusste mich zu überzeugen, dass es für mich besser sei, die sichere Erwerbstätigkeit im väterlichen Geschäft zu ergreifen und meinen künstlerischen Neigungen im Malen und Zeichnen nur als Dilettant in meinen Mussestunden nachzugehen“.⁷⁹ Doch selbst 1931 stellte er dies nicht ohne Hadern fest, denn „vielleicht etwas allzu willig“ sei er diesem Rat gefolgt, „nicht ahnend, dass dadurch noch nach Jahren schwere innere Konflikte heraufbeschworen würden“.⁸⁰ Ebenso wie bei Georg kam es auch bei Werner nie zu einer solch endgültigen Entscheidung wie bei Oskar, obwohl bereits im Jahr 1905 die besorgte Cousine – und spätere Schriftstellerin – Elisabeth Aman-Volkart⁸¹ in einem Brief an Werner voller Sorge festgestellt hatte: „Dein Brief hat mir viel zu denken gegeben und liess mir lange keine Ruhe! Du hast so traurig geschrieben und immer muss ich wieder an einen gewissen Satz denken! Du sagst dein Beruf biete Dir herzlich wenig, während Dir die Musik alles bietet! [...] Für dich war die Zeit der Konzerte [sic] eine wahre Erholung für deine Liebe zur Musik, aber hat dir sicher viel Zeit weggenommen. Ich sehe dich schon im Geiste wie du geübt hast und du hast ganz sicher den

⁷⁶ Brief OR-TR, 02.06.1908; Oskar Reinharts Tagebuch 1916–1927, Eintrag vom 10.10.1916, zit. nach Wegmann 1998, S. 176.

⁷⁷ Dejung 2013, S. 188f.

⁷⁸ Dejung 2013, S. 186.

⁷⁹ Reinhart, Georg: Aus meinem Leben. Winterthur 1931, S. 36f.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Elisabeth war die Schwester von Nanny Wunderly-Volkart, die mit Rilke intensiven Umgang pflegte und ihn unterstützte, vgl. Stammbaum, Abb. 7a. (Brief-)Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv: Sign. SLA-Aman.

ganzen Sonntag geübt und jede freie Minute dazu benützt!“.⁸² So groß zuweilen in der weiteren Verwandtschaft das Verständnis für die Interessen Werners auch war, so intensiv konnten auch die Konflikte zwischen den Brüdern sein. Georg Reinhart hielt dazu fest, dass das Firmencredo „to deal with one another in close friendship and with kindness“ nicht immer nachgelebt“ worden sei und sprach von einem „zeitweilig gespannte[n] Verhältnis zwischen meinen Brüdern und mir“.⁸³ Die Spannungen aus der Uneinigkeit in geschäftlichen Angelegenheiten übertrug sich ins Familiäre, denn die Direktheit und der vorwurfsvolle Tonfall einiger Äußerungen – wie der folgenden Georgs gegenüber Werner – hätte sich wohl im rein unternehmerischen Austausch verboten: „Ich bitte sich immer und immer wieder vor Augen zu halten, dass wir arbeiten um Geld zu verdienen und nicht um nach Aussen eine grosse Rolle zu spielen“.⁸⁴ Wie unterschiedlich die Wahrnehmung von Handlungsweisen sein kann, zeigt der Vergleich mit Werner Reinharts Erscheinung im musikalischen Umfeld, wo ihm stets Zurückhaltung attestiert wurde – gerade nicht die „grosse Rolle“. Aus der Korrespondenz mit Andrée Aeschlimann-Rochat geht hervor, dass aus ihrer Sicht für Werner Reinhart die Geschicke der Firma immer an erster Stelle standen, wenngleich er versuchte, anfallende Reisen und Termine mit solchen die Musik betreffend aufeinander abzustimmen und so beides zu verbinden: das Erbauliche mit dem Notwendigen.⁸⁵ In Bezug auf sein Engagement im Musikleben und insbesondere beim Musikkollegium Winterthur stellt sie vor allem seine Urteilsfähigkeit und seine Willensstärke heraus – zwei Eigenschaften, die zu schulen, er wohl im Agieren im Familienbetrieb gefordert war: „j’ai tout naturellement pensée à vous et à vos qualités exceptionnelles de mécène. Ce serait trop long de vous énumérer tout le bien que j’en pense, qualités de discernement, volonté etc.“⁸⁶

⁸² Brief EAV-WR, 24.02.1905, ID 1963.

⁸³ Reinhart, Georg: Persönliches Archiv, 1939, zit. nach Dejung 2013, S. 189.

⁸⁴ Reinhart, Georg: Persönliches Archiv, 1929, zit. nach Dejung 2013, S. 191.

⁸⁵ Die erhaltenen Briefe von Andrée Aeschlimann-Rochat, italienische Komponistin, an Werner Reinhart (Gegenbriefe Reinhart liegen keine vor!) umfassen die Jahre 1928 bis 1950, ID 1807–1943.

⁸⁶ Brief AAR-WR, 31.01.1941, ID 1908.

2.3 Vater Theodor Reinhart (1849–1919) und seine „Kunstbuben“

„Wirtschaftsbürger“ und Kunstmäzen der „geistigen Suppenanstalt“

In seiner Ansprache anlässlich der Einweihung des Kunstmuseums 1916 sprach Theodor Reinhart davon, dass das „wirtschaftliche und soziale Leben“ generell „mit historischer Notwendigkeit aus sich bekämpfenden Gegensätzen“ bestehe, jedoch seien gerade in „der Fabrikstadt“ Winterthur „diese Gegensätze besonders stark ausgeprägt und lebendig“:

„Möge nun unser Museum immer mehr, wenn Sie mir den trivialen Ausdruck erlauben, zur geistigen Suppenanstalt Winterthurs werden, wo sich alle finden, von wo aus allen Kreisen viele, recht viele, möglichst oft ihre Schüssel voll ideeller Nahrung in den Kreis ihrer Familie heimbringen und so mehr und mehr zur Veredelung der gegensätzlichen Kämpfe beitragen! Dann wird der schönste und edelste Zweck unserer neuen herrlichen Bildungsanstalt erfüllt und durch den stillen, aber beredten Dank der Empfangenden das Pflichtbewußtsein der Gebenden gestärkt.“⁸⁷

Er selbst war sich, als „Wirtschaftsbürger“⁸⁸ und einer der „Gebenden“, also durchaus der schroffen Gegensätze seiner Heimatstadt bewusst und suchte diese auszugleichen, indem er seinem „Pflichtbewußtsein“ nachkam, das ihm bereits der eigene Vater, Johann Caspar Reinhart (1798-1871), mitgegeben und das „in Winterthur von Alters her“ bestanden hatte.⁸⁹ Auch als Politiker aktiv, wandte sich Theodor Reinhart nach Lehr- und Studienjahren in Genf, Berlin und Heidelberg, die er 1871 in Zürich als doctor iurisprudentiae abschloss, einerseits seiner kaufmännischen Karriere zu und fand andererseits Erfüllung im Löffeln und Ausschenken „ideeller Nahrung“.⁹⁰ Nach Anfängen im väterlichen Geschäft der Baumwollbranche waren Le Havre, London, New Orleans, Kuba und Texas weitere Stationen, bis er nach seiner Rückkehr 1874 Prokurist bei dem nun unter dem Namen Geilinger & Blum firmierenden väterlichen Betrieb wurde und 1879 in das Handelsunternehmen des Schwiegervaters „Gebrüder Volkart“ als Teilhaber einstieg.⁹¹ Selbst „keine einfache Natur“ mit „Widersprüchen in seiner Seele“ lässt sich bei ihm eine „nicht geringe Empfänglichkeit für die Poesie [...] bis in die Kindheit zurückverfolgen“⁹², sodass er es häufig nicht beim „ästhetische[n] Genießen“ belassen hat, sondern für verschiedene

⁸⁷ Reinhart 1920, S. 91.

⁸⁸ Geschichte des Kantons Zürich 1994, S. 88, siehe auch S. 62ff.

⁸⁹ Reinhart 1920, S. 90f.

⁹⁰ Hunziker, Rudolf: Geleitwort, in: Zur Erinnerung an Theodor Reinhart. Ausgewählte Schriften aus seinem Nachlass (= Dritte Jahresgabe der Literarischen Vereinigung Winterthur). Winterthur 1920, S. 7–16, hier 14f. Hablützel 1919.

⁹¹ Hablützel 1919. Dejung 2013, S. 178ff.

⁹² Siehe dazu auch CH-W Ms Sch 80/24 [Gedichte der Kinder von Johann Kaspar und Berta Juliana Reinhart-Hess], Ms Sch 80/35 [Gedichte von JCreinhart-Hess], Ms Sch 80/8 [Gedichte und Verse von TR].

feierliche Anlässe und auch für das *Neue Winterthurer Tagblatt* „für schriftstellerische Betätigung Muße und Sammlung“ fand.⁹³ Nach außen mit den „willensstarken Züge[n] eines römischen Imperators“ ausgestattet, „eines Herrschers, der streng gegen sich und andere seines Amtes waltet“, blieben die Momente „liebevollster persönlicher Hingabe [...] lediglich seinen Allernächsten“ vorbehalten, wie seinen Kindern – und auch dies nicht immer bedingungslos.⁹⁴ Zum einen erwartete er als Herrschherr in Bezug auf das Geschäft, dass „ein jeder, von der obersten Spitze bis zum jüngsten Mitarbeiter, sich in erster Linie als ‚Diener der Firma‘ fühlt“, und zum andern, dass es zur „Pflicht der Selbsterziehung“ gehöre, „nach der Arbeit des Tages und der Woche die schönste Feierabend- und Feiertagserholung zu suchen“ – in den „vielseitigen Bildungsmittel[n] der Literatur, der Wissenschaft und Kunst“.⁹⁵ Er selbst ging mit bestem Beispiel voran und „besuchte täglich sein Museum, wie fromme Leute in die Kirche gehen“,⁹⁶ wodurch er dem früher empfundenen „Kerker der Pflicht“⁹⁷ entfliehen konnte. Die „Pflicht der Selbsterziehung“ durch Künste und Wissenschaft hingegen war für Theodor Reinhart „gleichzeitig köstlicher und bester Lebensgenuß“.⁹⁸ Dass sich der Genuss jedoch nicht in Äußerlichkeiten ausdrückte, hielt auch der einflussreiche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867–1935), der die Entwicklung des Sohnes Oskar nachhaltig prägen sollte, in seinem Nachruf auf Theodor Reinhart fest: Meier-Graefe gab zu bedenken, dass man durchaus von einem „Mäzen“ sprechen könne, jedoch müsse man „auf den Urtyp zurückgehen, auf den edlen Etrusker, den weniger die höfische Gestaltung seines materiellen Daseins, als die Fülle seiner geistigen Beziehungen zu Horaz, Vergil, zu Augustus charakterisiert“, denn „den schlichten Mann in Winterthur mit Pomp zu behängen“ würde „das Mysterium [verdecken], das über seiner Liebe zum Schönen“ schwebte – „Pracht und Üppigkeit waren dem Mann in Winterthur, dem Rychenberg, wie es allgemein heißt, fremd, so fremd, daß man sich wunderte. [...] Was treibt den Mann zu der Kunst?“⁹⁹ Neben der Förderung junger bildender Künstler, die sicherlich als sein Hauptanliegen angesehen werden kann und daher im folgenden Abschnitt noch näher betrachtet werden soll, galt sein Interesse neben der Literatur und Poesie auch der Musik. Nicht nur in den „Konzertsälen Winterthurs

⁹³ Hunziker 1920, S. 11ff.

⁹⁴ Ebd., S. 7, 12.

⁹⁵ Reinhart, Theodor: Rede Dr. Theodor Reinharts vom 2. Januar 1919 [vor den Mitarbeitern des Stammhauses der Gebrüder Volkart], in: Reinhart, Georg: Gedenkschrift zum fünfundsiebzighrigen Bestehen der Firma Gebr. Volkart. Winterthur 1926, S. 79–81, hier 80. Reinhart 1920, S. 90.

⁹⁶ Meier-Graefe, Julius: Theodor Reinhart, in: Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler, Jg. 54 (1918/19), Nr. 24, 28.03.1919, S. 489–493, hier 493.

⁹⁷ Brief TR-Hermann Haller, 05.10.1904, zit. nach: Feist, Ursula und Günter: Karl Hofer – Theodor Reinhart. Maler und Mäzen. Berlin 1989, S. 468.

⁹⁸ Reinhart 1920, S. 90.

⁹⁹ Meier-Graefe 1919, S. 489.

und Zürichs war er ein häufiger Gast und ein verständnisvoller Hörer“, sondern auch als Mitglied des Musikkollegiums Winterthur (seit 1878) nahm er Anteil an den Entwicklungen und berichtete wiederum für das *Neue Winterthurer Tagblatt* über die Abonnementskonzerte.¹⁰⁰ Ein besonderes Zeugnis seiner Beziehung zur Musik und vor allem zum Musikleben seiner Zeit stellt ein Albumblatt des bedeutenden Dirigenten, Komponisten und Gründers des Zürcher Konservatoriums Friedrich Hegar über ein Gedicht von Theodor Reinhart dar: „Geheimnißvoll wie dunkle Nacht“.¹⁰¹ Der Beginn des Liedes wurde im Andenken an Theodor Reinhart 1920 der Dritten Gabe der Literarischen Vereinigung Winterthur als gedruckte Musikbeilage beigegeben.¹⁰² Diese Vertonung blieb jedoch nicht der einzige Ausdruck tiefer Verbundenheit Reinharts mit Hegar, die durch dessen erste Frau Albertine Hegar-Volkart sogar eine verwandtschaftliche war: Anlässlich des 70. Geburtstages von Friedrich Hegar gab Theodor Reinhart im Jahr 1911 bei Hermann Haller eine Bronze-Büste Hegars in Auftrag, die bis heute im Eingangsbereich von Hegars Wirkungsstätte, der Zürcher Tonhalle, ihren Platz hat.¹⁰³

Die enge Verbindung zwischen der Winterthurer Kaufmannsfamilie und der einflussreichen Zürcher Musikerfamilie übertrug sich auch auf die nachkommende Generation, wie nicht nur die guten Beziehungen zwischen Friedrich Hegar zu Hans und Werner Reinhart, sondern auch etwa von den Reinhart-Söhnen zu Hegars Sohn, dem Cellisten Johannes Hegar, belegen.¹⁰⁴

Förderer von Hofer und Haller

Um dem „Mysterium“ des Kunstmäzens Theodor Reinhart näher zu kommen, versuchte ihm Julius Meier-Graefe durch Vergleiche mit anderen Persönlichkeiten aus der Kunstwelt, Künstlern und Kunstförderern, beizukommen: Hierzu zog er zunächst Edgar Degas heran, da einerseits Reinhart die Bild gewordene *Baumwoll-Faktorei* in New Orleans besucht hatte, außerdem zwischen seiner Firma und den „Degas Brothers“ Geschäftsbeziehungen bestanden und darüber hinaus die Degas-Brüder Theodor Reinhart in Winterthur besucht hatten; andererseits hatten Degas’ ähnliche (Wesens-)Züge – „verschlossen, schroff, Gesicht aus

¹⁰⁰ Hunziker 1920, S. 10.

¹⁰¹ Das Autograph, zwei Exemplare verkleinerter Reproduktionen sowie eine transponierte Abschrift befinden sich in der Handschriftenabteilung der UB Basel: CH-Bu kr XXV 24 und 31.

¹⁰² Zur Erinnerung an Theodor Reinhart 1920, 2 Tafeln vor S. 151.

¹⁰³ Müller, Fritz (Hrsg.): Friedrich Hegar. Sein Leben und Wirken in Briefen. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1865-1926. Zürich 1987, S. 201–208.

¹⁰⁴ Ebd. Außerdem [Draber, Hermann et al. (Hrsg.)]: Hans Reinhart in seinem Werk. Zürich 1941, S. 360. Erwähnungen in Briefen von/an WR, ID 2515f., 3530, 3919.

großen Linien“ – auch nicht ausgeschlossen, dass Degas „leuchtende Bilder“ gemalt hat.¹⁰⁵ So war es also auch möglich, dass „der schlichte Mann“ aus Winterthur ein „Kunstfreund“ sein konnte, auch wenn „[a]ltnmodische Bilder“ die Wände seines Hauses nach dem Empfinden Meier-Graefes nur mäßig schmückten.¹⁰⁶ Es folgen weitere Gegenüberstellungen mit kunstaffinen Großkaufmännern und Mäzenen wie etwa mit Konrad Fiedler, dessen Schützling Hans von Marées war, und mit dem Reinhart „die Betonung des Menschlichen in seinem Verhältnis zum Künstler“ teilte.¹⁰⁷ Reinharts „Tüchtigkeit des Kaufmanns bewahrte ihn vor Dilettantismus“ und als „ein seltener Menschkenner“ erkannte er Begabungen wie Karl Hofer, der „sein Marées“ wurde.¹⁰⁸ Mit der ersten Zuwendung an Hofer honorierte Theodor Reinhart ein Portrait des Sohnes Hans, das 1901 in gemeinsamen Urlaubstagen der beiden in der Nähe von Berlin entstanden war, wobei die Höhe der Spende von 1'000.– Mark „dem damaligen Jahreslohn eines Facharbeiters“ entsprechend durchaus überrascht.¹⁰⁹ Die Freigiebigkeit erklärt sich zunächst nicht durch künstlerische Vorahnung, sondern eher als erzieherische Maßnahme in einem beachtlichen Vater-Sohn-Konflikt, in dem der Vater die Weggefährten von Hans wie Karl Hofer und Hermann Haller bat, auf „große[n] Reisen“ oder im alltäglichen Umgang „auf ihn einzuwirken, daß er in seinem Denken und Produzieren gesündere Bahnen einschlage“.¹¹⁰ Während die Freundschaften darunter litten oder häufig gar in die Brüche gingen, erreichten die Beziehungen zwischen Theodor Reinhart und den „Kunstbuben“ eine neue Ebene und es entwickelte sich ein „spezielle[r] Kunstkreis, in dessen Zentrum kein bestimmtes Stilprogramm stand, sondern ein Mäzen“.¹¹¹ Dieser Kreis entwickelte sich nach zwei vorangegangenen Generationen von Künstlern in Theodor Reinharts Umfeld aus einer dritten, der neben zahlreichen anderen Künstlern die bereits erwähnten Karl Hofer (1878–1955) und Hermann Haller (1880–1950) angehörten.¹¹² Für die erste Generation stehen stellvertretend Reinharts eigener Zeichenlehrer Diethelm Rudolf Stäbli (1812–1868) und Robert Zünd (1827–1909), für die zweite Ferdinand Hodler (1853–1918).¹¹³ Entsprechend

¹⁰⁵ Meier-Graefe 1919, S. 491.

¹⁰⁶ Ebd., S. 489.

¹⁰⁷ Ebd., S. 491.

¹⁰⁸ Ebd., S. 492.

¹⁰⁹ Feist, Ursula und Günter: Nachwort, in: Dies. (Hrsg.): Karl Hofer – Theodor Reinhart. Maler und Mäzen. Berlin 1989, S. 461–487, hier 465; Reproduktion (sw), S. 13.

¹¹⁰ Feist 1989, S. 404f. (Anm. 19), 466.

¹¹¹ Ebd., S. 467.

¹¹² Ebd., S. 469. Die Liste ließe sich erheblich verlängern: Wilhelm Laage, Alfred Mombert, Gustav Gamper, Hans Sturzenegger, Wilfried Buchmann, K. F. Edmund von Freyhold, Carl (Charles) Montag, Emil-Rudolf Weiss, Albert Zubler, Ernst Georg Rüegg etc.

¹¹³ Ebd. Bereits 1899 hatte sich Theodor Reinhart für Ferdinand Hodler eingesetzt, als es um den Ankauf des umstrittenen Gemäldes *Der Lebensmüde* durch den Winterthurer Kunstverein ging, und sich außerdem in einer Wortmeldung im *Neuen Winterthurer Tagblatt* für ihn stark gemacht, in Zeiten, wo Hodler als noch nicht

lässt sich die Förderung der „Kunstbuben“ durch Theodor Reinhart aufgrund der Altersstruktur und der Art des Austausches als ein „patriarchalische[s] Mäzenatentum“ bezeichnen und abgrenzen von einem unverbindlichen und dadurch schwierigen „Freundschaft-Mäzenatentum“ bei Fiedler und Marées sowie einem nicht weniger problematischen „Händler-Mäzenatentum“ bei Friedrich („Fritz“) Gurlitt und Arnold Böcklin.¹¹⁴ In Vermeidung unbegrenzter „[k]ontraktliche[r] Ruhekiten“, die „schon für alle Sorten von Menschen [...] zum Grabe des Fortschritts geworden“¹¹⁵ seien, forderte Reinhart für seine Zahlungen in Höhe von 200.– Mark pro Monat zu Beginn (1902) und schließlich 13'600.– Mark pro Jahr (1913) von Hofer konkrete Gegenwerte: drei, später vier Bilder pro Jahr.¹¹⁶ Auch wenn Haller, vermittelt durch Hofer, einen ähnlich wichtigen Platz im Kreis der „Kunstbuben“ einnahm, so ist die Vorrangstellung Hofers nicht zu bezweifeln.¹¹⁷ Dieser Rangordnung entsprechend gestaltete der Stifter auch den „Reinhart-Flügel“ im Kunstmuseum Winterthur, in dessen Zentrum der „Hofer-Saal“ 21 Gemälde Hofers und dazu Skulpturen Hallers präsentierte, während den Werken von Freyhold und Buchmann immerhin kleinere eigene Kabinette gewidmet wurden und die restliche Sammlung mit französischem Schwerpunkt in einem kleineren Saal Platz fand.¹¹⁸ Es wurde ausgestellt, was das Ergebnis der Kontrakte gewesen war, in Erfüllung einer nicht unwichtigen Auflage: „Das Beste, so war die Abmachung, kam immer nach Winterthur“.¹¹⁹ Auch Hofer selbst kam auf Betreiben Theodor Reinharts 1917 aus der französischen Internierung nach Winterthur, wobei seine Abkehr von der Stadt des Mäzens unmittelbar nach dessen Tod 1919 symbolisch für die keineswegs reibungslose Beziehung zwischen Maler und Mäzen auch zu Lebzeiten steht.¹²⁰ Was Theodor Reinhart durch seine Art des Mäzenatentums in Winterthur geschaffen hatte und nun im Kunstmuseum, der „geistigen Suppenanstalt“, der Öffentlichkeit zugänglich machte, beeindruckte auch Meier-Graefe: der „Saal mit den Hofers“ ebenso wie „die Kabinette mit den wundervollen Werken der Franzosen und das Beste der jungen Schweizer Malerei“ – „soviel des Kostbaren darin, daß man gut etwas hätte entbehren können, um die

salonfähig galt. Auch 1908 und 1909 ergriff Reinhart für Hodler das Wort. Als Mitglied der Expertenkommission der Schweizerischen Nationalbank war Reinhart zudem maßgeblich an der Vergabe der Gestaltung der Banknoten an Hodler verantwortlich. Schwarz 1998, S. 2. Feist 1989, S. 425f. (Anm. 25). Rivaz, Michel de: Ferdinand Hodler, Eugène Burnand und die schweizerischen Banknoten. Wabern-Bern 1991, S. 32f., 67, 81ff.

¹¹⁴ Ebd., S. 471f.

¹¹⁵ Brief TR-KHofer, 19.06.1905, zit. nach Feist 1989, S. 121.

¹¹⁶ Feist 1989, S. 473.

¹¹⁷ Ebd., S. 470. Zu Haller: Apel, Maria Theresia: Hermann Haller. Leben und Werk 1880–1950. Münster 1996, S. 18ff. et passim.

¹¹⁸ Feist 1989, S. 485.

¹¹⁹ Meier-Graefe 1919, S. 492.

¹²⁰ Feist 1989, S. 485ff.



Abb. 7a: Die Familie Reinhart um 1900 mit Vater Theodor (2.v.l.) und Mutter Lily Reinhart (geb. Volkart, 2.v.r.), zwischen den Eltern Tochter Emma, dahinter die Söhne (v.l.n.r.) Oskar, Georg, Werner und Hans. (Quelle: Rambousek 1990, S. 47)

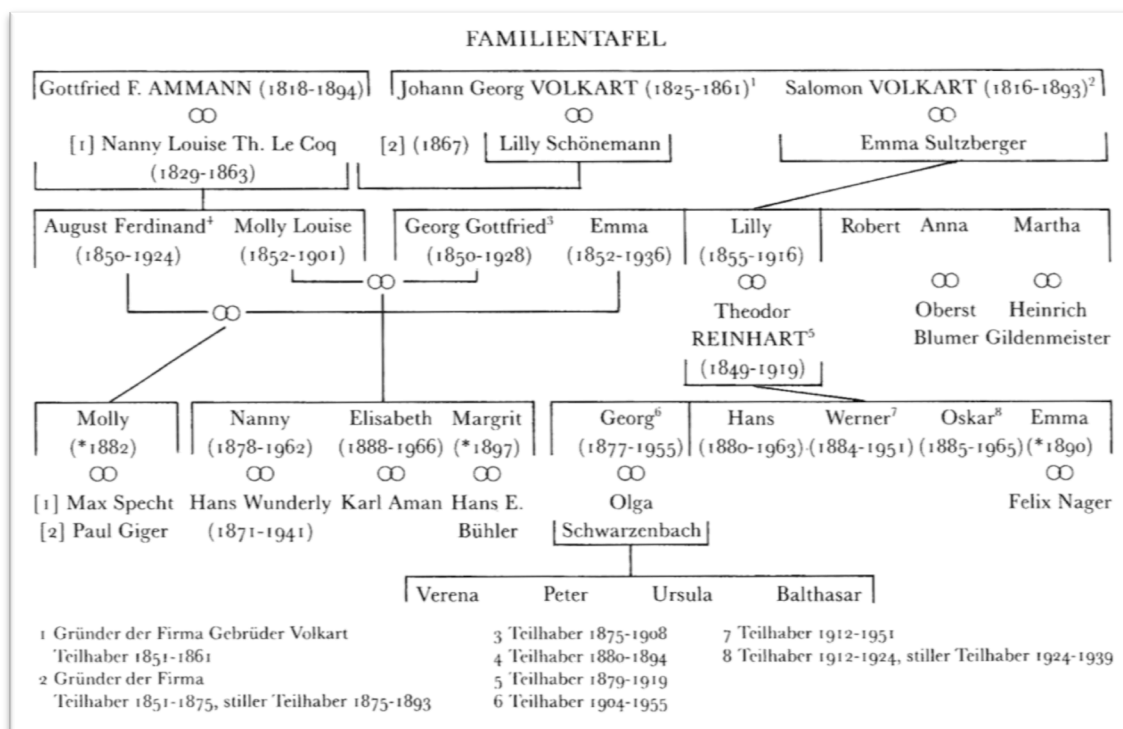


Abb. 7b: Stammbaum der Familien Volkart, Ammann-Volkart und Reinhart-Volkart. (Quelle: Luck 1988, S. 27)

altmodischen Bilder des Rychenberg zu ersetzen“.¹²¹ Doch Meier-Graefe begann das Handeln Theodor Reinharts zu verstehen: „Vielleicht sehen diese schroffen Alten in der Kunst etwas Höheres als andere, die das Schöne um sich haben müssen. Vielleicht fürchten sie, es durch ihre Nähe zu profanieren“.¹²² Mit hinein dürfte auch der „ächte Winterthurer Sinn“ gespielt haben, der „das Kennzeichen des Winterthurers“ sei, der „seiner Heimatstadt die Treue hält“, „mit ihr verwachsen bleibt“.¹²³ Zusammen mit dem Wissen des Kaufmanns und dem „Pflichtbewußtsein“ des Winterthurer „Wirtschaftsbürgers“, der die „Werke der Künstler als Schenkungen und Depositen dem Genusse der Allgemeinheit zugänglich“ macht, dürften die Grundzüge des Mäzenatentums von Theodor Reinhart skizziert sein, die sich später auch im Wirken seiner Kinder wiederfinden.

2.4 Die Geschwister Reinhart und die schönen Künste

Der kunstaffine Kopf der „Gebrüder Volkart“: Georg Reinhart (1877–1955)

Als ältester Sohn und damit Erbfolger schon früh in die unternehmerische Pflicht genommen, war es Georg Reinhart, der auch als erster auf Anraten des Vaters seine künstlerischen Zukunftswünsche, die jedoch 1917 nochmals ernsthaft aufflammten, zugunsten der Firma Volkart unerfüllt ließ und die Ausübung seiner „Neigungen im Malen und Zeichnen“ künftig in die „Mussestunden“ verlegte.¹²⁴ Wie später auch zwei seiner Brüder absolvierte er nach einem Schulaufenthalt in Neuchâtel die Ausbildung zum Kaufmann im väterlichen Handelshaus und den Niederlassungen in London (1898–1900), Südindien (1900–1902) sowie anschließend längere Reisen nach China, Japan und den USA, bevor er nach Winterthur zurückkehrte und 1904 Teilhaber wurde.¹²⁵ Im gleichen Jahr hatte sich Georg nach ausführlichem „Verhör“ durch den Schwiegervater in spe mit Olga Schwarzenbach (1881–1970) verheiratet, der Tochter des angesehenen Seidenindustriellen von Thalwil Robert Schwarzenbach (1839–1904) und Schwester von dessen Nachfolger Alfred Schwarzenbach (1876–1940) – eine standesgemäße Ehe innerhalb der Kaufmannsschicht, jedoch ohne direkte Auswirkungen auf das Geschäftliche.¹²⁶ Von den vier gemeinsamen Kindern stiegen später

¹²¹ Meier-Graefe 1919, S. 493.

¹²² Ebd.

¹²³ Hunziker 1920, S. 7.

¹²⁴ Reinhart 1931, S. 36f. Schwarz 1998, S. 30ff.

¹²⁵ Schwarz 1998, S. 2f.

¹²⁶ Reinhart 1931, S. 85ff. Dejung 2013, S. 187f. Artikel „Schwarzenbach, Robert“, „Schwarzenbach, Alfred“, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bern 1998–2013, Online (abgerufen: 21.07.2014): <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30927.php> ; <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30925.php> . Schwarzenbach, Alexis: Die Seidenfirma Schwarzenbach im Zeitalter der Extreme, 1910–1925, in: Rossfeld, Roman et al. (Hrsg.): Der

wiederum die Söhne Peter und Balthasar Reinhart in die Firma Volkart ein, bevor die Enkelgeneration dieser Linie das Unternehmen, das heute keine eigene Geschäftstätigkeit mehr aufweist, unter tiefgreifenden Veränderungen ins 21. Jahrhundert führte.¹²⁷ Als Hochzeitsgeschenk hatte Theodor Reinhart bei Karl Hofer ein Gemälde in Auftrag gegeben, das dieser jedoch vier Jahre später gegen *Die Römerin* (1906) einzutauschen wünschte, um es zu zerstören.¹²⁸ Dieses Bild stellt den Ausgangspunkt einer eigenen Kunstsammlung dar, die Georg Reinhart zunächst im Unterschied zu seinem Vater zu dem Zweck anlegte, „die leeren Wände des neu bezogenen Heims mit Bildern zu schmücken“.¹²⁹ In der Villa Tössertobel fanden zu Beginn neben anderen Werken von Hofer „eine grosse Landschaft von Zubler und die Blumen von Montag“, „das Bild von Vreneli, Weiss und Brühlmann, sowie einige Gämperli“ Platz – allesamt etwa gleichaltrige „Kunstbuben“ des Vaters.¹³⁰ Dass sich Georg Reinhart, wenn dies heute auch weniger im Bewusstsein ist, mit seiner Kunstsammlung dennoch in die Reihe bedeutender Winterthurer Sammlerpersönlichkeiten einfügt, wie Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, Richard Bühler oder auch Theodor und Oskar Reinhart, ist seiner besonderen Ausrichtung in späteren Jahren zu verdanken.¹³¹ Nach einer Erweiterung seiner Sammlung um prominente französische Kunstwerke u.a. von Renoir, Cézanne und Gauguin seit 1911, wandte er sich noch unbekannten oder umstrittenen Künstlern wie Niklaus Stoecklin, Frans Masereel oder Ernst Ludwig Kirchner zu.¹³² Hinzu kamen seine Sammlungen asiatischer Kunst, die Zeugnisse seiner zahlreichen Reisen sind.¹³³ Die Auswahl war dabei immer, wie der Hinweis auf den Zweck der Ausgestaltung der Privaträume angedeutet hat, ausschließlich vom persönlichen Geschmack geleitet und nicht wie später bei seinem Bruder Oskar von einem systematischen Anspruch.¹³⁴ Kaufmännische Strenge hingegen herrscht in dem von ihm selbst gemeinsam mit seinem Freund Hans Mardersteig

vergessene Wirtschaftskrieg. Schweizer Unternehmen im Ersten Weltkrieg. Zürich 2008, S. 63–87. Vgl. auch Sprecher, Thomas: Thomas Mann in Zürich. Zürich 1992, S. 75, 114f.

¹²⁷ Kinder: Verena Reinhart (1905–1973), Peter Reinhart (1907–1988), Ursula Reinhart (1910–2000), Balthasar Reinhart (1916–2005), siehe Stammbaum bei Dejung 2013, S. 181. Schlagzeilen machten unlängst die Nachwehen des Verkaufs der Anteile am Suhrkamp-Verlag von 2006: „Andreas Reinhart kämpft um sein Geld. Ein Nebenschauplatz zur Suhrkamp-Fehde“, in: Neue Zürcher Zeitung, 16.08.2013.

¹²⁸ Schwarz 1998, S. 3, 46, 256. Feist 1989, S. 78ff., 412f. (Anm. 5, 7).

¹²⁹ Reinhart, Georg: Katalog meiner Sammlung. Winterthur 1922, S. 7.

¹³⁰ Brief GR-OR, 25.08.1910, Archiv der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, zit. nach Schwarz 1998, S. 4. „Bild von Vreneli“ meint hier das „Bildnis von Verena Reinhart im Alter von vier Jahren“ von Albert Zubler (1909). Vgl. zu den „Kunstbuben“ auch Anm. 112.

¹³¹ Schwarz 1998, S. IX.

¹³² Schwarz 1998, S. IXf., 4ff. Jenny, Christine: Georg Reinhart im Umkreis des Expressionismus, in: Ders. (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 161–196. Schwarz, Dieter: Vorwort, in: Joelson, Harry (Hrsg.): Das ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart, Zürich 2002, S. 7–22.

¹³³ Fischer, Eberhard: Georg Reinhart als Sammler asiatischer Kunst, in: Schwarz, Dieter (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 225–246.

¹³⁴ Feist 1989, S. 413. (Anm. 5).

gestalteten „Katalog meiner Sammlung“ aus dem Jahr 1922, der durch die genaue Auflistung der 131 Gemälde, 45 Plastiken, 229 Zeichnungen und summarisch erfassten 434 Graphiken die Chronologie der Sammlungsentstehung dokumentiert.¹³⁵ Dieser Katalog blieb jedoch nicht die einzige Publikation Georg Reinharts, der im gleichen Jahr eine Familienchronik mitherausgab, 1926 eine Firmengeschichte, 1931 eine Autobiographie folgen ließ und sich damit als Geschichtsschreiber und Chronist der Familie Reinhart präsentiert.¹³⁶ Seine weiteren Interessen waren vielfältig: Er war wie der Vater einige Jahre als Lokalpolitiker aktiv, bibliophil und als Übersetzer etwa aus dem Lateinischen und Sanskrit tätig, spielte Gitarre, Waldhorn und die chinesische Flöte.¹³⁷ Nicht zuletzt war Georg Reinhart aber ebenso Mäzen, von Künstlern wie Masereel nicht weniger wie von Rainer Maria Rilke, der eine Serie von 13 Kohlezeichnungen Georgs aufmerksam kommentierte, oder von Hermann Hesse.¹³⁸ Mit Hesse war er seit 1911 bekannt, zunehmend freundschaftlich sowie seit 1950 – und später fortgesetzt von seinen Söhnen – durch den Suhrkamp Verlag eng verbunden, sodass Hesse Georg Reinhart als dem „Schwarzen König“ aus seiner *Morgenlandfahrt* (1932) auch ein literarisches Gedenkblatt als Nekrolog zueignete.¹³⁹

Der Dichter: Hans Reinhart (1880–1963)

„Diese Notenköpfe möchten die Erinnerung nicht verblassen lassen, daß Dein alter Onkel ein warmes Interesse für Deine Dichtungen hatte“, schrieb Friedrich Hegar am 09. Mai 1919 in das Stammbuch von Hans Reinhart, zu dem der „alte Onkel“ ein besonders intensives Verhältnis hatte, das deutlich über die entfernte verwandtschaftliche Beziehung hinausging.¹⁴⁰ Über diesen Zeilen notierte Hegar den Beginn seiner Vertonung von Hans’ Gedicht „Der Wald“ für vierstimmigen gemischten Chor und erinnerte so an die künstlerisch-

¹³⁵ Reinhart, Georg: Katalog meiner Sammlung. Winterthur 1922. Schwarz 1998, S 27f.

¹³⁶ Hauser et al. 1922. (Vgl. Anm. 66.) Reinhart, Georg: Gedenkschrift zum fünfundsiebzighrigen Bestehen der Firma Gebrüder Volkart, Winterthur 1926. Feist 1989, S. 412f. (Anm. 5).

¹³⁷ Siehe die verschiedenen Beiträge von Dieter Schwarz, Katharina Furrer-Kempter, Franz Müller, Christine Jenny, Harry Joelson-Strohbach, Eberhard Fischer und Urs Widmer, in: Schwarz, Dieter (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998. Matthaei, Karl: Georg Reinhart der Musikfreund, in: Weber, Max et al. (Hrsg.): Georg Reinhart zum Gedächtnis, Verona 1956, S. 39–44. Werner Reinhart erkundigt sich etwa 1933 bei E. J. Dent nach englischen Jagdhorn-Melodien, der daraufhin die Sammlungen von John Burton durchsehen wollte, ID 3367f.

¹³⁸ Schwarz 1998, S. 37f. Luck, Rätus (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart, 1919–1926. Frankfurt a. M. 1988, v.a. S. 451ff.

¹³⁹ Hesse, Hermann: „Der schwarze König. Ein Gedenkblatt für Georg Reinhart“, in: Neue Zürcher Zeitung, 09.09.1955, Nr. 2353. Auch in: Weber, Max et al. (Hrsg.): Georg Reinhart zum Gedächtnis, Verona 1956, S. 27–37. Bucher, Regina (Hrsg.): „Im Dienste der gemeinsamen Sache“. Hermann Hesse und der Suhrkamp Verlag, Montagnola 2005.

¹⁴⁰ Reinhart, Hans: Stammbuch Nr. 2, Eintrag vom 09.05.1919, CH-W Ms HR 47/9. Abgedruckt in: Müller, Fritz (Hrsg.): Friedrich Hegar. Sein Leben und Wirken in Briefen. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1865–1926. Zürich 1987, S. 206.

freundschaftliche Anerkennung, die er dem jungen Winterthurer Dichter zuteilwerden ließ – wie einst dem Vater Theodor Reinhart.¹⁴¹ Hans war der einzige der Söhne, der sich anstelle der kaufmännischen Ausbildung immer wieder unterbrochenen Studien in verschiedenen Geistes- und Kunstwissenschaften sowie Psychologie in Heidelberg (1899), Berlin (1900), Zürich (1902), Paris (1904) und Leipzig (1905) widmete.¹⁴² Dies war für einen Zweitgeborenen in dieser Zeit keineswegs selbstverständlich und ging entsprechend auch nicht ohne Konflikte mit den Eltern vonstatten.¹⁴³ Doch der Vater zeigte auch Verständnis, als er etwa nach der Lektüre von Hans' „Der Garten des Paradieses“ 1909 an seinen Sohn schrieb, dass er auf dem „Pfad [s]einer Seele gewandelt“ sei, „die durch die Nacht des Leids den Weg zum Lichte sucht“, das der Sohn „hier“, im Schreiben, am ehesten fand, wie auch sein Vater einsehen musste.¹⁴⁴ Wie sehr Hans Reinhart ein Suchender war, offenbart sein Schaffen ebenso wie sein Lebensweg. Zunächst suchte er vor allem Anschluss, im Geiste wie im realen Leben: bei Karl Hofer und anderen Künstlern – die seine Hoffnungen jedoch enttäuschten – nicht weniger, als auf seiner Studienreise 1909/10 nach Indien und Ceylon, wo er sich nicht für den Baumwollhandel interessierte, sondern der Theosophie zuwandte, bevor er sich für einige Jahre in München niederließ, Bekanntschaft mit Rudolf Steiner machte und sich der anthroposophischen Bewegung – seit 1912 Anthroposophische Gesellschaft mit späterem Sitz in Dornach – anschloss.¹⁴⁵ In der ersten Ausgabe der anthroposophischen Zeitschrift „Das Goetheanum“ richtete Reinhart folgende Verse an Steiner, die einerseits deutlich machen, welchen Stellenwert er ihm zukommen ließ und andererseits, auf welcher sprachlich-rhetorischen Ebene Reinhart beheimatet war: „Du, aus der Seligen Sonnenland entsendet, / Das ewige Licht in unser Herz zu zünden; / Der unser Selbst, durch Satans List verpfändet, / Der Gottheit Güte wieder will verbünden. // Nun fand auch ich, Verirrter von dem Pfade, / Dein Licht und deine treue Führerschaft. / Aus deines Geistes Gral floss mir die Gnade, / und aus der Seele Bronnen quoll die Kraft.“¹⁴⁶ Es liegt die Vermutung nahe, dass

¹⁴¹ Vgl. Kap. 2.3. Die Vertonung liegt in vers. Ausgaben vor: Hegar, Friedrich: *Der Wald. Wanderer*, Zürich [1906]. Ders.: *Sieben ausgewählte Lieder für gemischten Chor*, Zürich 1927. Ders.: *Der Wald. Waldfrieden, Mittagsruh', im kühlen Hain*. Bearb. für Männerchor v. Otto Uhlmann, Leipzig et al. 1941.

¹⁴² Joelson-Strohbach, Margrit (Hrsg.): *Briefe an Hans Reinhart* (=Jahresgabe der Literarischen Vereinigung). Winterthur 1985, S. 71f.

¹⁴³ Vgl. Kap. 2.3.

¹⁴⁴ Brief TR-HR, März 1909, zit. nach Hunziker 1920, S. 12.

¹⁴⁵ Feist 1989, S. 463ff. Wüthrich, Werner: Hans Reinhart, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 3, Zürich 2005, S. 1476.

¹⁴⁶ Reinhart, Hans: An Rudolf Steiner, in: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, Dornach Jg. 1 (1921), S. 70, zit. nach Zander, Helmut: „Rudolf Steiner und die frühe Theosophie in Deutschland. Vom esoterischen Zirkel zum Weltanschauungskonzert – (k)eine Organisationsgeschichte anthroposophischer Intellektualität“, in: Faber, Richard et al. (Hrsg.): *Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, Würzburg 2000, S. 373–384, hier 379.

auch die glühende Verehrung für Richard Wagner, in dessen Werk die „Erlösung“ derart vielgestaltig zentral erscheint, Ausdruck des Seelenzustandes von Hans Reinhart war, der sein 1926 bezogenes Winterthurer Wohnhaus in der Römerstrasse 29 auf den Namen von Tristans bretonischer Burg „Kareol“ taufte: kein Ort der Lebensfreude, sondern des Leidens und Wartens auf die Erlösung durch Isolde.¹⁴⁷ Bevor Hans in das Haus Römerstrasse gezogen war, hatte er seit dem Tod des Vaters 1919 in der Villa Rychenberg gelebt, gemeinsam mit seinem Bruder Werner, der ihm Verständnis entgegenbrachte, ihn häufig als Begleitung zu verschiedenen kulturellen Anlässen mitnahm und mit dem er auch die Liebe zur Musik teilte. Ebenfalls durch Werners Vermittlung lernten sich anlässlich eines Klavierabends des Musikkollegiums 1921 Hans Reinhart und Felix Petyrek kennen.¹⁴⁸ Von dieser doppelten Verbindung zeugen die Widmung des Klavierstücks *Der Tanz mit dem Schatten* (1919) an Werner Reinhart und später die Zueignung an Hans Reinhart der *Litanei* (3. Geistliche Musik, 1924) sowie wichtige Vertonungen seiner zu Libretti umgearbeiteten „Bühnenspiele“ – allesamt Hans-Christian-Andersen-Adaptionen: *Die arme Mutter und der Tod* (1922–29; UA als Melodram: 09.01.1923 Winterthur, UA als Oper: 10.4.1930 Winterthur), *Der Garten des Paradieses* (1923–32/45; UA: 01.11.1942 Leipzig), *Der Schatten* (1923–33, UA letzte Fassung: 15.12.1937 Basel).¹⁴⁹ Die Arbeit mit Petyrek war vielleicht die fruchtbarste, aber längst nicht die einzige – als namhafteste Komponisten setzten Ernst Křenek, Robert Blum, Friedrich Klose, Hugo Herrmann, Franz von Hoesslin und Georg Haeser die Dichtungen von Hans Reinhart in Musik.¹⁵⁰ Allerdings fällt bereits in der Zusammenarbeit mit Petyrek die Langwierigkeit des Schaffensprozesses auf, die von anderen Komponisten wie etwa Walter Braunfels als belastend und die Kooperation entsprechend als eher bedrückende Erfahrung empfunden wurde.¹⁵¹ In den frühen 1920er-Jahren hatte Hans Reinhart wohl in der Absicht, in ihm ebenfalls einen potenziellen Komponisten für die Vertonung seiner Dichtungen zu finden, Kontakt mit Schönberg aufgenommen: Er hatte dem „Meister Arnold Schönberg in

¹⁴⁷ Joelson-Strohbach 1985, S. 73.

¹⁴⁸ Petyrek, Felix: Gemeinsame musikdramatische Arbeit, in: Draber, Hermann et al. (Hrsg.): Hans Reinhart in seinem Werk. Zürich 1941, S. 197f., 360–62 sowie die Reproduktion des Aquarells von Hans Reinhart und Petyrek (Alfred Hahn, 1932), S. 192/93.

¹⁴⁹ Reinhart, Hans: Gesammelte Dichtungen. Vierter Band. Bühnenspiele aus Andersen 1898-1922. Erlenbach-Zürich et al. 1923. Petyrek 1941, 197f. Draber et al. 1941, S. 360ff. Wüthrich 2005, S. 1476. Handschriften und Widmungen, siehe Nachlässe von WR und HR in CH-W.

¹⁵⁰ Die Auflistung „Kompositionen nach Dichtungen von Hans Reinhart“, unterteilt in Drucke und Manuskripte, ist keineswegs vollständig, in: Draber et al. 1941, S. 360ff. So fehlen etwa Křenek (Lieder op. 30), Klose („Interludium“) und Hoesslin („Triptychon“); Hinweise dazu finden sich im Nachlass: CH-W Ms HR 48/17; sowie in: Reinhart, Hans: Gesammelte Gedichte aus den Jahren 1900–1920. Gesammelte Dichtungen, Bd. 1, Erlenbach 1921, S. 112, 121f., 162. Zu Hugo Herrmann, siehe Kap. 3.3.

¹⁵¹ Zu Braunfels, vgl. Kap. 4.2. Sowie Thiele, Ulrike: „ein besseres Donaueschingen oder Salzburg in Winterthur“. Walter Braunfels und sein Mäzen Werner Reinhart, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. Musik-Konzepte Sonderband XI, München 2014.

aufrichtiger Verehrung“ im August 1922 ein Widmungsexemplar von *Der Garten des Paradieses* zukommen lassen.¹⁵² Schönberg zeigte sich erfreut über die Lektüre, erkannte Parallelen zu seinem eigenen Libretto zum Fragment gebliebenen Oratorium *Die Jakobsleiter* (1917), an dem er seit Frühjahr 1922 wieder intensiver arbeitete und war „auf die persönliche Bekanntschaft mit dem Autor begierig“, zu der es im Herbst in Winterthur anlässlich der Schweizerischen Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* durch das Musikkollegium Winterthur Gelegenheit geben sollte.¹⁵³ In Winterthur übergab Schönberg seinerseits ein Widmungsexemplar des Textbuches von *Die Jakobsleiter*, wodurch sich auf merkwürdige Weise ein Kreis schloss, da Werner Reinhart dem Komponisten bereits 1917 ohne Schönbergs Wissen über Ernst Georg Wolff finanzielle Unterstützungen für die Drucklegung zukommen lassen hatte.¹⁵⁴ Produktive Folgen hatte die Begegnung von Hans mit Schönberg nicht, ganz im Gegensatz zu jener mit Arthur Honegger, für den er vier Libretto-Übersetzungen lieferte: *Le roi David* (René Morax) / *König David* (1923), *La danse des morts* (Paul Claudel) / *Der Totentanz* (1939), *Jeanne d’Arc au bûcher* (Paul Claudel) / *Johanna auf dem Scheiterhaufen* (1942), *Nicolas de Flue* (Denis de Rougemont) / *Niklaus von Flüe* (1944).¹⁵⁵ So wie der „alte Onkel“ Hegar Hans seine Anerkennung aussprach, weil er „[v]oller Hochachtung“ Notiz von der deutschen Übertragung von Morax’ Dramatischem Psalm genommen hatte und diese als „künstlerische Tat“ lobte, zeigte sich später auch Honegger angetan von Hans’ Übersetzung vom *Totentanz*, durch die der Komponist „kein achtel wechseln“ musste.¹⁵⁶ Zu diesen Arbeiten für Honegger kamen die früheren gemeinsamen Übertragungen mit Werner für Daniel Baud-Bovys und Dorets *Sainte chagrin* / *Die heilige Kummernis* (1918), Strawinskys und Ramuz’ *Histoire du Soldat* / *Die Geschichte vom Soldaten* (1923) und Robert Blums *St. Gallerspiel von der Kindheit Jesu* als schweizerdeutsche Übertragung nach dem Urtext aus dem 13. Jahrhundert (1928).¹⁵⁷ Die Ansicht, dass die künstlerisch anspruchsvolle Form der Literaturübersetzung vielleicht zu den größten Talenten von Hans gehörte, teilte auch Stefan

¹⁵² Reinhart, Hans. *Der Garten des Paradieses*. Dramatische Rhapsodie aus Anderson. 2. veränderte Ausgabe. Zürich 1918; A-Was Bibliothek Arnold Schönberg R15; Widmung: Winterthur, 18.08.1922.

¹⁵³ Brief AS-HR, 18.09.1922, CH-W Ms HR 29/24, abgedruckt in: Sulzer I, S. 112/13; transkribiert in: Joelson-Strohbach 1985, S. 28. Vgl. auch Sulzer I, S. 98ff., 107ff.

¹⁵⁴ Brief EGWolff-WR, 29.10.1917, in: Sulzer III, S. 96ff. Schönberg, Arnold: *Die Jakobsleiter*. Oratorium [Textbuch], Wien 1917, CH-W RAR_318/15, abgedruckt in: Sulzer III, S. 97. Ein Widmungsexemplar von Hans Reinhart findet sich in der Bibliothek von Arnold Schönberg: „Herrn Arnold Schönberg z[ur]. Er[innerun]g. an die schweizerische Erstaufführung des ‚Pierrot lunaire‘ in Winterthur am 30. Nov. 1922 und in dankbarem Gedenken der nachfolgenden schönen Tage herzlich zugeeignet von Hans Reinhart.“; Reinhart, Hans: *Gesammelte Gedichte aus den Jahren 1900–1920*. *Gesammelte Dichtungen*, Bd.1, Erlenbach 1921. A-Was Bibliothek Arnold Schönberg R16v1.

¹⁵⁵ Wüthrich 2005, S. 1476. Joelson-Strohbach 1985, S. 17f.

¹⁵⁶ Brief von Friedrich Hegar an HR, 28.01.1924, zit. nach Müller 1987, S. 207f. Brief von Arthur Honegger an HR, 21.08.1939, CH-W Ms HR 15/36, abgedruckt in: Sulzer II, S. 115.

¹⁵⁷ Joelson-Strohbach 1985, S. 17.

Zweig, der darin seine „wirkliche Kunstkraft“ sah, die in Hans Reinhart „sogar gegen [seinen] Willen waltet“. ¹⁵⁸ Zugleich rief Zweig Reinhart zur Ordnung, denn immerhin sei er „glücklich abgelöst von der politischen und materiellen Not der deutschen Welt“, sei „frei im Sinne des Tuns“; allzu sehr jedoch nutze er „diese Freiheit im Sinne des Leidens“ und stelle sich selbst in den „ersten Höllenkreise Dantes“, zu denen nämlich, „die ,unbegründet Melancholie leiden““. Er verstehe, „daß man sich eines Tages entschließen kann produktiv abzuschließen, aber dann doch nur zum Zwecke eines neuen, eines andern Beginns und nicht bloß in absoluter Resignation“. ¹⁵⁹ Während das „Neue“ wohl tatsächlich die Übersetzungen darstellten, waren die Werkausgaben das „Abgeschlossene“, auf das Zweig hier zu sprechen kommt. Dass die Gesammelten Dichtungen (1921–1923) von Selbstbewusstsein ebenso wie von Resignation zeugen, legen die Irritationen Rilkes, der sich dadurch in Zugzwang sah, gleichermaßen nahe wie der Vergleich mit Bruder Georg, der ebenfalls in den 1920er-Jahren seine Sammlung bereits als abgeschlossen, weil am Ende seiner Entwicklung angekommen, betrachtete. ¹⁶⁰ Nachruhm sicherte sich Hans Reinhart durch die Stiftung des jeweils individuell angefertigten Hans-Reinhart-Ring, der seit 1957 vergeben wird und als Auszeichnung für Theaterschaffende in der Schweiz auch heute noch von Bedeutung ist. ¹⁶¹

„Verehrer der Tonkunst“ und der anderen Künste: Werner Reinhart (1884–1951)

In der Eingangshalle der Villa Rychenberg erinnert eine Gedenktafel an Werner Reinhart als einen „Verehrer der Tonkunst“, der das Haus der Musikschule vermacht hatte. Dass er die Tonkunst schon seit frühen Jugendtagen verehrte, zeigen nicht nur Bilddokumente bereits aus dieser Zeit, auf denen sich Reinhart mit seinem Instrument in selbstbewusster Pose ablichten ließ, sondern erneut die Briefe. ¹⁶² Die Cousine Elisabeth Aman-Volkart, mit der sich Werner im Jahr 1905 über den Konflikt zwischen Musikliebe und Verpflichtung zur Kaufmannsausbildung austauschte, war ihm in den Jugendjahren eine treue Klavierbegleiterin gewesen. So schrieb Elisabeth im Juni 1904 an ihren Cousin Werner, dass sie sich freue, wie fleißig er Klarinette übe, sodass sie dann gemeinsam schwierigere Stücke spielen könnten, und erkundigte sich noch, was er gerade auf seinem Instrument spiele. Sie selbst versuche,

¹⁵⁸ Brief von Stefan Zweig an HR, 30.11.1923, zit. nach: Joelson-Strohbach 1985, S. 47ff.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Luck 1988, S. 17.

¹⁶¹ Mittlerweile in Trägerschaft der Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur:
<http://www.sagw.ch/sgtk/Hans-Reinhart-Ring.html> , Liste der Preisträger seit 1957:
<http://www.sagw.ch/sgtk/Hans-Reinhart-Ring/Ringtraeger.html> (Abgerufen am 23.07.2014).

¹⁶² CH-W Bild- und Fotosammlung, Portraits, 17.33, Reinhart N–Z.

täglich drei Stunden zu üben, schaffe es aber nicht immer.¹⁶³ Im Herbst desselben Jahres stellte sie fest, dass Reinhart nun offenbar „ganz tief in die Musik versenkt“ sei und sich „sehr ins Zeug zu legen“ scheint mit seinen „Clarinetten“: „Sogar noch eine Bassklarinette angeschafft! Da bin ich ganz neidisch drauf, denn ich mit meinem Klavier kann in kein Orchester!“¹⁶⁴ Auch Werner Reinharts Bibliothek gedruckter Musikalien, die im Gegensatz zu seiner Handschriftensammlung nicht an die Rychenberg-Stiftung, an das Musikkollegium Winterthur übergang, offenbart eine aktive Erschließung der Musikwelt durch eigenes Musizieren: Dieser Bestand umfasst Werke, Werkauszüge und Einzelstimmen für (Bass-) Klarinette und Bassethorn aus vergangenen Musikepochen bis zur Gegenwart.¹⁶⁵

Bezüglich der Beziehung zu den Eltern wird in einem Nachruf des Werner Reinhart freundschaftlich sehr nahestehenden Friedrich T. Gubler (1900–1965)¹⁶⁶ differenziert zwischen der tiefen Verbundenheit zur Mutter, „die er innigst liebte und die oft in bedrängten Lagen ihm vor dem inneren Auge stand“, und dem Vater, „dessen kluge und dezidierte Bemerkungen und Lehren ihm im Gedächtnis wie handfeste Regeln hafteten“.¹⁶⁷ Den „klar zfassenden Wirklichkeitssinn, der wie ein Gesetz die Persönlichkeit des Verblichenen prägte“, bekam er vom Vater ebenso mit wie eine „reiche Empfindungswelt“ für das Künstlerische.¹⁶⁸ So überrascht es kaum, dass im Elternhaus eine eigene kleine Bühne eingerichtet wurde, auf der bspw. *Der Garten des Paradieses* von Bruder Hans dargeboten wurde, und dennoch vermag das Bild des schauspielernden Werner Reinhart – immerhin im Alter von 32 Jahren – durchaus zu irritieren, verglichen mit der sonst seriösen und eher nüchternen Erscheinung nach außen.¹⁶⁹ Auch wenn seine Liebe zur Musik unter den

¹⁶³ Brief EAV-WR, 09.06.1904, ID 1950.

¹⁶⁴ Brief EAV-WR, 25.09.1904, ID 1958.

¹⁶⁵ Vgl. Kap. 4.3, Anm. 194, S. 183. Leider wird die Sammlung, entgegen der ursprünglichen Vereinbarung zwischen Musikkollegium und Stadtbibliothek, heute nicht zusammenhängend verwahrt, sondern sie wurde unter den Signaturen MN und MP in die Bestände der Stadtbibliothek eingereiht. Darunter gedruckte und handschriftliche Stimmen für Bassklarinette: CH-W MN_767a sowie MN_2208-11 für Werke von R. Strauss; MN_2195 „Les Troyens“, H. Berlioz; MN_2196 „Ariane et barbe-bleue“, P. Dukas; MN_2197 „No 2 aus Konzert für Blasorchester Nr. 36“ op. 41, P. Hindemith; MN_2198 „Ce qu'on entend sur la montagne“, F. Liszt; MN_2199/1 „Symphonie zu Dante's Divina Commedia“, F. Liszt; MN_2200 „3. Clarinette in A & B und Bassklarinette in B“, 4. Sinfonie, G. Mahler; MN_2206 „Aus ‚Die Rose vom Liebesgarten‘“ (Anm. von WR), H. Pfitzner.

¹⁶⁶ Vgl. Kap. 5.1. Friedrich T. Gubler war Schriftsteller, Publizist (u.a. bei der Vossischen Zeitung) und war nach seiner Flucht aus Nazi-Deutschland in der Schweiz als Jurist tätig. Krahmer, Catherine et al. (Hrsg.): Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, S. 278f., 524. Vgl. auch Maurer-Zenck, Claudia: Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Der Briefwechsel Ernst Křenek–Friedrich T. Gubler, 1928–1939. Wien 1989.

¹⁶⁷ Gubler, Friedrich T.: Werner Reinhart [Nachruf], in: Neue Zürcher Zeitung, 01.09.1951, Nr. 1873.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Siehe Abb. 8, CH-W Bild- und Fotosammlung Portraits, 17.33



Abb. 8: Werner Reinhart (l.) und Gertrud Ganzoni-Sulzer (r.) bei der Aufführung einer Szene aus Hans Reinharts „Der Garten des Paradieses“ auf der Bühne im Rychenberg, Mai 1916. (CH-W Bild- und Fotosammlung Portraits, 17.33).

Geschwistern wohl am stärksten ausgeprägt war und seine spätere Förderung zahlreicher Musiker ihn zu einem der bedeutendsten Musikmäzene machte, widmete er sich den anderen schönen Künsten nicht weniger hingebungsvoll. Das herausragendste Beispiel seines mäzenatischen Wirkens für Dichter seiner Zeit ist zweifellos die Unterstützung Rainer Maria Rilkes, die Reinhart einen Platz in der Literaturgeschichte zuwies.¹⁷⁰ Rilke hatte 1919 auf einer Lesereise durch die Schweiz auch Station beim Lesezirkel Hottingen in Zürich gemacht und bei dieser Gelegenheit die Familie Reinhart kennengelernt. Vor allem zu Werner Reinhart entwickelte sich ein sehr intensives Verhältnis, der dem Dichter durch den Ankauf des Turms von Muzot im Wallis die letzte Lebens- und Wirkungsstätte zur Verfügung stellte. Im Gästebuch von Muzot hielt Rilke fest:

¹⁷⁰ Vgl. Luck 1988, S. 18ff., 200ff.

„In diesem Haus der Blonay, de le Tour,
de Monthéys –, war, da nach langer Pause,
sein Leben neu begann, noch vor dem Herrn
der Gast zu Haus. Dies deutet, der's erfuhr:
der Gast sei stets das Blühn in diesem Hause,
der späte Herr, in seiner Frucht, der Kern.“¹⁷¹

Reinhart ermöglichte Rilke auf diese Weise ein fruchtbares Schaffen in seinen letzten Lebensjahren: es entstanden die *Sonette an Orpheus* und die *Duineser Elegien*, die Rilke als „Rettung [s]eines Lebens und [s]einer Arbeit“ empfand, wurden vollendet.¹⁷² Nach Rilkes Tod 1926 wurde Muzot einerseits Rückzugsort für Reinhart selbst, der sich dort der Weinlese widmete, andererseits Aufenthaltsort und Begegnungsstätte von zahlreichen Künstlern und Musikern.¹⁷³ An diesem Ort malte Oskar Kokoschka das Portrait von Reinhart, das ihm nie gefallen wollte.¹⁷⁴ Auch dieses Urteil entstand nicht aus einer Laune heraus; sondern Reinhart, für den die „Literatur, die Malerei und die Musik [...] eine Einheit“ bildeten, verfügte gleichermaßen auf dem Gebiet der Bildenden Kunst über fundierte Kenntnisse.¹⁷⁵ Für Oskar war er daher ein „verständiger Gesprächs- und Briefpartner“ und berichtete diesem bspw. vom Salon d'Automne 1907 in Paris, wo „die Cézannes ganz phänomenal“ gewesen seien.¹⁷⁶ Zu dieser Zeit hatte Werner Graphiken von Munch, Ensor, de Groux und Denis erworben, die später in die Graphische Sammlung der Stiftung Oskar Reinhart eingingen, sodass Oskar dem Vater trotz dessen Schwärmerei für Cézanne als Geschenk für Werner Wilhelm von Bodes „Handzeichnungen altholländischer Genremaler“ vorschlug.¹⁷⁷ Unter den zeitgenössischen Künstlern nahm im Umfeld Reinharts neben Alexandre Cingria die Westschweizer Malerin Alice Bailly (1872–1938) einen besonderen Rang ein, die dem Kreis um Rilke angehörte und diesen mit ihrer aquarellierten Tuschezeichnung „Un après-midi dans le jardin de la ‚Fluh‘ sous le charme des idées de Rilke“ festhielt.¹⁷⁸ Wenn Gubler in Reinharts Nachruf anmerkte, dass obwohl „die Musik seine Existenz auszufüllen schien, [...] die Dichtkunst für ihn eine Notwendigkeit des geistigen Lebens, eine

¹⁷¹ Zit. nach Krättli, Anton: Der Genius bei den Bürgern. Zur Ausstellung „Rilke und die Schweiz“, in: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur. Jg. 72 (1992), Heft 11, S. 877–881, hier 880. Vgl. auch Steiner, Jacob (Hrsg.): Rainer Maria Rilke und die Schweiz. Zürich 1992.

¹⁷² Zit. nach Krättli 1992, S. 880.

¹⁷³ Vgl. auch Kap. 4.1 sowie Kap. 4.2.

¹⁷⁴ Abgedruckt u.a. bei Duplain 1985 und bei Luck 1988, S. 448/489.

¹⁷⁵ Gubler 1951.

¹⁷⁶ Brief WR-OR, 23.10.1907, zit. nach Wegmann 1998, S. 175, Anm. 10.

¹⁷⁷ Wegmann 1998, S. 175.

¹⁷⁸ Abgedruckt u.a. bei Luck 1988, S. 2 (Frontispiz). Vgl. Briefe mit WR, CH-Wmka Dep MK 324/19, 19a–c, 359/13.

eigentliche Heimat“ war, dann bestätigt sich dies in seinem Nachlass, der nicht nur musikalische, sondern auch zahlreiche literarische Manuskripte verzeichnet: Carl Albrecht Bernoulli, Hermann Burte-Strübe, Gustav Gamper, Hermann Hesse, Rudolf Kassner, Meinrad Lienert, Charles Ferdinand Ramuz, Rainer Maria Rilke, Jakob Schaffner, Franz Werfel.¹⁷⁹ In dieser Auflistung begegnet ein Name, der daran erinnert, dass bei allen Grosstaten auch die Persönlichkeit Werner Reinhart nicht frei von Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten politischer Natur war. Und so vermengt sich das vielleicht einzige derartig spektakuläre Scheitern des Mäzens, das nicht in das Bild des ahnungsvollen, geschmackssicheren, politisch wie diplomatisch geschickten Förderers passen will – und gerade deshalb keinesfalls unterschlagen werden darf – mit ideologischen Implikationen: bei der Entstehung der Oper „Das Schloss Dürande“ (1937–41, UA: 01. April 1943, Berlin). Denn an diesem Projekt war Reinhart derart stark involviert, dass beide beteiligten Künstler, der Komponist Othmar Schoeck und der Librettist Hermann Burte, das Projekt nach eigenen Bekundungen nur Reinhart zuliebe zu Ende brachten, der die beiden so unterschiedlichen Persönlichkeiten zusammengeführt hatte. Das Ergebnis der Zusammenarbeit, vor allem Burtes fast unerträgliche Knittelverse, wurde trotz unübersehbarer ideologischer Implikationen sogar von der NS-Presse verhöhnt, während Schoecks Musik einigermaßen glimpflich davon kam. Da Schoeck und Burte gleichermaßen zu den sehr konstant und langfristig geförderten Künstlern im Reinhart-Kreis gehörten, bedürfte gerade die Beziehung zu Burte einer genaueren Untersuchung, um keine voreiligen Schlüsse zu ziehen – weder über Reinharts politisch uneindeutige Haltung in der Korrespondenz mit Burte, noch über seine Urteilsfähigkeit in Bezug auf literarisches Schaffen.¹⁸⁰

Der professionelle Sammler: Oskar Reinhart (1885–1965)

„Unter Künstlern aufwachsen zu dürfen und von ihnen zum Sehen erzogen zu werden, das war der grosse Glücksfall meiner Jugendzeit“, bekannte Oskar Reinhart 1939 in der Eröffnungsansprache zu einer Ausstellung seiner eigenen Sammlung im Kunstmuseum Bern.¹⁸¹ Anschließend an diese „Jugendzeit“ im Rychenberg sah der Vater aber trotz der frühen Nähe zur Kunstwelt für ihn eine Kaufmannsausbildung bei „Volkart Brothers“ vor, obgleich Oskar den Lehraufenthalt in der Londoner Niederlassung auch dazu nutzte, sich im „Print Room“ des British Museum systematisch durch die Radierungen, Holzschnitte und

¹⁷⁹ Gubler 1951. „Literarische Manuskripte“, 1952, CH-W Dep MK 397/8.

¹⁸⁰ Walton, Chris: Von Blut rein und gut: Hermann Burte und Das Schloss Dürande, in: Ders.: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen. Winterthur 2002, S. 135–161.

¹⁸¹ Reinhart, Oskar: Reden, gehalten bei Anlass der Eröffnung der Ausstellung „Sammlung Oskar Reinhart“ im Kunstmuseum Bern, 16.12.1939, S. 18, zit. nach Wegmann 1998, S. 173.

Zeichnungen von Whistler, Rembrandt, Goya, Michelangelo und Dürer zu arbeiten.¹⁸² Diese zunehmend intensive Beschäftigung mit Kunstwerken, der bald auch erste Erwerbungen folgten, bezeichnete er schon 1907 gegenüber seinem Vater als „notwendige Compensation für die oft so geistige Öde [s]einer täglichen Umgebung“, und die Studien hatten zur Folge, dass er 1918 seine künftige graphische Sammlung vollständig konzipiert hatte.¹⁸³ Wie auch im Fall seines bereits 1914 entworfenen Ideals einer Gemäldesammlung, das er jedoch erst von 1923 an realisierte, sind geplantes Programm und späterer Sammlungsbestand einander verblüffend nah.¹⁸⁴ Wichtiger Wegweiser war ihm dabei der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, der mit seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ (1904, überarb. 1914/15) und seiner Studie zum „Impressionismus“ (1907) die Besonderheiten der späteren „Sammlung Oskar Reinhart“ vorgezeichnet hatte: alte Meister, französische Impressionisten und ihre direkten Vorläufer sowie die damals vergessenen norddeutschen Romantiker wie Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge.¹⁸⁵ Doch die ursprünglichen Ideen waren nie dogmatisch und die Abweichungen waren einerseits abhängig von einer inneren Entwicklung; etwa wenn er 1922 davon sprach, „früher zu einseitig auf den Impressionismus und seine Vorläufer eingestellt“ gewesen zu sein, während im Pariser Louvre nun „alte Kunst“ sein „grösstes Interesse“ weckte, an der er „früher vorüberging“. ¹⁸⁶ Andererseits waren Ankäufe von den äußeren Gegebenheiten, vom Markt, bestimmt, sodass Oskar Reinhart z.B. im Jahr 1923, als der dänische Kunstsammler und Versicherungsdirektor Wilhelm Hansen (1868–1936) in finanzielle Nöte geraten war, trotz seiner Hinwendung zur „alten Kunst“ 16 Bilder der französischen Meister Delacroix, Corot, Daumier, Millet, Courbet, Manet, Degas, Pissarro, Sisley, Renoir und Cézanne aus Hansens Sammlung ankaufen konnte.¹⁸⁷ Die Werke, die Oskar als „die Perlen“ ansah, waren von einer derart herausragenden Qualität, dass Reinhart seine eigene Sammlung „in einer Weise ergänzt“ wusste, „die sie nun zu einer der ersten Collektionen der Schweiz“ erhoben hatte.¹⁸⁸ Eng verbunden mit dieser Zeit und auch mit dem Ankauf von Hansen waren zwei gewichtige Entscheidungen für den weiteren

¹⁸² Brief OR an die Eltern, 24.09.1907, Archiv der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, zit. nach Wegmann 1998, S. 174.

¹⁸³ Brief OR-TR, 21.11.1907, zit. nach Wegmann 1998, S. 174.

¹⁸⁴ Wegmann 1998, S. 174f. Reinhard-Felice, Mariantonia: Oskar Reinhart, der letzte europäische „Sammler großen Stils“, in: Dies. (Hrsg.): 100 Meisterwerke aus der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ Winterthur, Basel 2008, S. 13–26, hier 15.

¹⁸⁵ Wegmann 1998, S. 175. Reinhard-Felice 2008, S. 20.

¹⁸⁶ Oskar Reinhardt Tagebuch 1916–1927, Eintrag vom 20.04.1922, zit. nach Wegmann 1998, S. 178f.

¹⁸⁷ Wegmann 1998, S. 182. Reinhard-Felice 2008, S. 15.

¹⁸⁸ Tagebuch, Eintrag vom 09.03.1923; Reisetagebuch, Eintrag vom 20.08.1938, zit. nach Wegmann 1998, S. 182. Vgl. auch Gloor, Lukas: Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz. Bern et al. 1986.

Lebensweg Oskar Reinharts: zunächst der endgültige Rückzug aus der Firma, die nach langem Ringen im Sommer 1921 beschlossene Sache war und 1924 realisiert wurde, und dann der Entschluss, seine „Sammlung später als geschlossenes Ganzes der Öffentlichkeit zu schenken“ verbunden mit einer „eigene[n] Galerie“. ¹⁸⁹ Bereits seit 1908 Mitglied des Winterthurer Kunstvereins engagierte er sich im Sinne des Vaters in der Kunstvermittlung:

durch das Anregen und Organisieren von Ausstellungen sowie durch die Herausgabe der 1916 neubegründeten Zeitschrift „Das Graphische Kabinett“, die er redaktionell betreute und finanzierte. ¹⁹⁰ Noch beengte ihn jedoch der „innere Kampf zwischen Beruf und Neigungen, zwischen Pflicht und natürlicher Begabung und Interessen“, den er gar als „tieferer[n] Grund [s]eines Junggesellentums“ auswies – er wolle „keine Nachkommen in die Welt setzen, die den gleichen Kampf [...] durchzukämpfen hätten“ –, zumal er selbst seiner Überzeugung nach schon „nicht zum Grosskaufmann geschaffen“ sei und „unfehlbar untergehen [würde] unter der beruflichen Last“. ¹⁹¹ Er sehnte sich danach, „anderen mit [s]einen Kenntnissen, mit [s]einer Arbeit, mit [s]einem Besitz zu dienen“, sodass ihn 1924 ein „selten gekanntes Lebensglück“ überkam, als sein Rücktritt von der Teilhaberschaft vollzogen und damit auch eine Professionalisierung seiner Sammeltätigkeit möglich geworden war. ¹⁹² Er ließ die neu bezogene Villa am Römerholz um einen Galerieanbau für seine umfangreiche Sammlung erweitern und bereits 1927 testamentarisch bestimmen, nach seinem Tod „das Haus am Römerholz in unverändertem Zustand der Öffentlichkeit [zu] stiften mit einem Fonds von 1 Million Franken“. ¹⁹³ Hinzu kam das 1922 angedachte Projekt der „eigene[n] Galerie“, das er für einen Lebensabschnitt vorgesehen hatte, da er noch in der Lage sein würde, „rüstig daran mitzuarbeiten, und noch einige Jahre den Genuss am vollendeten Werk zu haben. Also etwa mit 50 Jahren“. ¹⁹⁴ So stiftete Oskar Reinhart im Jahr 1940 eine umfangreiche Kunstsammlung der Stadt Winterthur, die er bis zur Eröffnung noch weiter ausbaute, und ließ durch den Umbau des alten Zeugheer’schen Schulhauses am Stadtgarten (1838–42) auch den angemessenen Museumsraum folgen, in dem die Sammlung seit 1951 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. ¹⁹⁵ Dadurch erfüllte sich sein „sehnlichster Wunsch, vielen Empfänglichen den Genuss guter Kunst zu vermitteln“, aus dem deutlich der Vater Theodor

¹⁸⁹ Wegmann 1998, S. 176f. Tagebuch, Eintrag vom 11.01.1922, zit. nach Wegmann 1998, S. 183.

¹⁹⁰ Koella, Rudolf: Der Aufbruch in die Moderne, in: Geschichte des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848. Winterthur 1990, S. 102–136, hier 121f.

¹⁹¹ Briefentwurf OR an GR, 16.01.1920; Tagebuch, Eintrag vom 27.05.1919, zit. nach Wegmann 1998, S. 177.

¹⁹² Tagebuch, Einträge vom 27.05.1919 u. 26.06.1924, zit. nach Wegmann 1998, S. 177.

¹⁹³ Wegmann 1998, S. 177f. Tagebuch, Eintrag vom 27.03.1927, zit. nach Wegmann 1998, S. 177.

¹⁹⁴ Tagebuch, Eintrag vom 11.01.1922, zit. nach Wegmann 1998, S. 183

¹⁹⁵ Reinhard-Felice 2008, S. 13, 23f. mit Abb. 11. Wegmann 1998, S. 184.

mit seinen Idealen spricht.¹⁹⁶ Nicht nur in seinen Tätigkeiten im Winterthurer Kunstverein und der Eidgenössischen Kunstkommission folgte Oskar Reinhart also dem Vater nach, sondern vor allem im Vermehren der „geistigen Suppenanstalten“ in Winterthur.¹⁹⁷

Die Schwester: Emma Berta Nager-Reinhart (1890–1966)

Bereits nach wenigen Jahren seiner Wirkungszeit in Winterthur beobachtete auch Scherchen, „wie scharf für sich geprägt jedes der 5 Geschwister ist trotz der großen Familienähnlichkeit“ und berücksichtigte in den kurzen brieflichen Einzelbeschreibungen 1923 auch die Schwester Emma.¹⁹⁸ Während er Georg als „zurückhaltend, wohl am meisten Globetrotter“ beschrieb und Oskar als „überlegen, mit Allüren des Weltgeschäftsmannes, großartig, sicher in der Pose, dabei lustig, voll Schalkhaftigkeit“, wirkte der „arme Hans“ auf ihn „immer wie ‚vergessen‘“. Werner sah für Scherchen als seinem „1. Gast“ immer den „Ehrenplatz“ vor: „erst neben ihm, jetzt neben seiner Schwester“. Diese war mit ihrem Mann in den Rychenberg gekommen, „einem Professor Nagler [sic]“, der in Wirklichkeit Felix Nager (1877–1959) hieß und ein etablierter Arzt aus Luzern war. Emma, die Scherchen bezeichnenderweise nur „Emmeli“ nannte, weil er sie im vertrauten Familienkreis der Reinharts kennengelernt hatte, beschrieb er als „eine sichere, lebendige Frau um Mitte 30“ mit fünf Kindern im Alter zwischen elf Jahren und einem Jahr. Aus ihrem autobiographischen Erinnerungsband „Der Garten meiner Jugend“ geht hervor, dass die Eltern Emma schon kurz nach der Verlobung mit dem verwitweten Dr. Felix Nager im Juni 1915 „ihr liebevolles Einverständnis“ gegeben hatten, „bald zu Felix und seinem Söhnchen Ruedi zu ziehen, um ihnen wieder ein Heim zu bereiten“.¹⁹⁹ Mit ihren sehr persönlichen Beschreibungen des Familienlebens, in denen auch das „erste Töchterchen“ Erwähnung findet, das ebenfalls die Namen der Großmütter Emma und Bertha erhielt, jedoch gerade einmal „halbjährig an Blutvergiftung“ verstarb, ergänzt Emma das Familienbild: Neben der eigenen Lebensskizze räumt sie etwa der Bedeutung der Mutter für das Familiengefüge den Platz ein, der beiden Frauen in den auf den „Mannesstamm“ fokussierten Darstellungen nicht zukommt.²⁰⁰ So hegten beispielsweise die

¹⁹⁶ Ansprache zur Eröffnung der Stiftung Oskar Reinhart 1951, zit. nach Wegmann 1998, S. 182f.

¹⁹⁷ Vgl. Kap. 2.3. Wegmann 1998, S. 183. Siehe auch Bernhard, Roberto: Ein verantwortungsbewusster Sammler mit Programm – Die Sammlung Oskar Reinhart als kultur- und staatspolitische Leistung und die Turbulenzen des Zeitgeistes, in: Wegmann, Peter (Hrsg.): Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich et al. 2012, S. 105–137.

¹⁹⁸ Brief von HS an seine Frau Auguste Maria Jansen-Scherchen, 29.07.1923, in: Scherchen, Hermann und Klemm, Eberhardt (Hrsg.): „...alles hörbar machen“. Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939, Berlin 1976, S. 53ff., hier 54.

¹⁹⁹ Nager-Reinhart, Emma Berta: Der Garten meiner Jugend. Zürich [1964], S. 169f.

²⁰⁰ Nager-Reinhart [1964], S. 11 et passim. Vgl. Hauser, Kasper / Fehr, Max / Reinhart, Georg (Hrsg.): Die Familie Reinhart in Winterthur. Geschichtliches und Genealogisches. Winterthur 1922, Stammbaum (Beilage).

„Kunstbuben“ für Lily Reinhart-Volkart „besondere Verehrung, denn sie sorgte in liebevoller Weise für sie alle“.²⁰¹ In Bezug auf die eigenen Kinder achtete die Mutter mit „aller Bestimmtheit“, sie „zu gewissenhafter Arbeit, auch nach der Schule, und zum Üben langweiligster Tonleitern und Etüden anzuhalten“ und sie „stets zur Selbständigkeit“ zu erziehen; denn „Klavierüben, Hausaufgaben etc.“ wurden immer allein erledigt.²⁰² Auch versuchte sie, den Vater zurückzuhalten, wenn er allzu stark versuchte, seiner Kinder „(Lebens)-Wege zu ebnen“: „Ich erachte es als grosses Geschenk und Gnade, dass meine Eltern nie einen grossen Druck auf mich ausübten, noch meine Persönlichkeit verwischten. Umso bitterer wurde es für mich zu erleben, wie mein Vater später oft Entwicklung und Weg der lieben Brüder zu stark vorzeichnete und beeinflusste.“²⁰³ Ihr eigenes „Kinderherz durfte frei und froh schlagen“, für ihre „und Bruder Oskars Lebhaftigkeit blieb Raum genug“ und später unternahm sie Reisen mit den Brüdern – gemeinsam mit Oskar zu Hans nach München oder mit Werner nach Zandvoort und in die „Kunststädte Amsterdam, Haarlem, Den Haag und Leiden“, wo er ihr ein „getreuer Führer durch alle Museen und Städte“ war.²⁰⁴ Zu ihm spürte Emma eine besondere Nähe, ihre „Herzen verstanden sich gut“: „Werner besass prächtigen Humor, oft ganz versteckt [...]. Wäre ich nicht meinem lieben Mann begegnet, so hätte ich als alte Jungfer wohl viel [sic] Werners Leben geteilt. Wie einsam blieb es doch, trotz vieler lieber und treuester Freunde.“²⁰⁵

²⁰¹ Ebd., S. 121.

²⁰² Ebd., S. 29f.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd., S. 28, 150ff.

²⁰⁵ Ebd., S. 133f.

3 Institutionelle Förderung

3.1 Das Musikkollegium Winterthur: Die Ära Reinhart–Scherchen

Vorgeschichte und neue Impulse durch Hermann Scherchen

Der älteste Hinweis auf das „collegium musicum vitoduranum“ findet sich in einem Wappenbuch, das Hans Ulrich Biedermann 1660 zusammengetragen hatte und worin die Gründung für das Jahr 1629 vermerkt worden war.¹ Damit folgte das Musikkollegium Winterthur den Musikgesellschaften, die sich seit Ende des 16. Jahrhunderts in Zürich („Zu Chorherren“; „Ab dem Musiksaal“ 1613) und St. Gallen (1620) zum Musizieren wöchentlich zusammengefunden hatten. Jedoch überstand das Musikkollegium Winterthur durch stetigen Wandel den Zeitenlauf und ist heute das älteste noch existierende Musikkollegium der Schweiz. Sogar einige Gepflogenheiten überdauerten die Jahrhunderte; so etwa erhielt sich der Mittwoch als der „Musiktag“, später Konzerttag, an dem bis heute die Abonnementskonzerte stattfinden.² Die Phasen der Umgestaltung vom Musizierkreis um den Gründer Hans Heinrich Meyer (1606–1670) zur Musikausübung seit Mitte des 18. Jahrhunderts unter „fachmännischer Leitung“ der „ersten Musikmeister“ bis hin zur „Neuordnung“ von 1800 an beschrieb ausführlich der Musikhistoriker Max Fehr im ersten Band der Festschrift von 1929.³ Mit der weiteren Entwicklung zwischen 1837 und 1953 befassten sich in einem zweiten Band Lothar Kempter, Martin Ninck, Ewald Radecke – der Sohn des Musikdirektors Ernst Radecke (1866–1920) – und Peter Sulzer.⁴ Dieser große Zeitraum beginnt mit der Berufung Ernst Methfessels (1811–1886) in das Amt des Musikdirektors, umfasst die Winterthurer Wirkungsjahre von Theodor Kirchner (1823–1903)⁵ und Hermann Goetz (1840–1876),⁶ die Begründung der Musikschule (1873) und des

¹ CH-Wmka Dep MK 303. Vgl. Fehr, Max: Musikkollegium Winterthur. Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929. Erster Band. Das Musikkollegium Winterthur 1629–1837. Winterthur 1929, S. 11–22. Kurmann, Nicole: Dem Provinziellen widerstehen. Das Musikkollegium Winterthur 1629–2004 im Musikleben der Stadt. Zürich 2004, S. 17ff.

² Fehr 1929, S. 23 Anm. 1.

³ Fehr 1929. Vgl. auch Kurmann 2004, S. 17–50.

⁴ Kempter, Lothar (Hrsg.): Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929. Zweiter Band. Das Musikkollegium Winterthur 1837–1953. Winterthur 1959.

⁵ Vgl. Kempter 1959, S. 36ff. Hunziker, Rudolf: Theodor Kirchner in Winterthur, in: Schweizerische Musikzeitung, Nr. 7, 1935. Schellenberg, Jacques: Zum Andenken an Theodor Kirchner, in: Der Landbote, Nr. 26, 1904.

⁶ Vgl. Kempter 1959, S. 76ff. Hunziker, Rudolf: Ansprache gehalten am 3. Dezember 1926 bei der Enthüllung der Gedenktafel für Hermann Goetz. Winterthur 1926.

Stadtorchesters als Berufsorchester (1875; aufgrund der Übernahme in die Organisationsstrukturen des Musikkollegiums 1879 häufig synonym verwendet mit dem Musikkollegium selbst), sowie die Amtszeiten der Musikdirektoren Georg Wilhelm Rauchenecker (1844–1906), Edgar Munzinger (1847–1905) und Ernst Radecke (1866–1920), und reicht bis zu den Ausläufern der Ära Reinhart–Scherchen, die mit der Trennung von Scherchen 1950 und endgültig mit dem Tod Werner Reinharts 1951 endete.

Zuvor hatte über 25 Jahre lang Dr. phil. Ernst Radecke die Geschicke des Musikkollegiums geprägt und einige bedeutende Neuerungen etabliert, vor allem in Bezug auf die Strauss-Pflege.⁷ Neben seinem aufwendigen Amt als Musikdirektor und der Konzerttätigkeit unterrichtete Radecke nicht nur Klavier, Gesang, Harmonielehre und Kontrapunkt an der Musikschule und den höheren Stadtschulen, sondern hielt auch Vorlesungen an der Universität Zürich und betreute musikwissenschaftliche Dissertationen – u.a. diejenige des Verfassers des ersten Bandes der Musikkollegiums-Festschrift Max Fehr.⁸ Was das musikalische Profil des Musikkollegiums unter seiner Ägide betraf, so präsentierte sich Radecke mit Werken von Max Reger, dessen Schüler Joseph Haas oder Walter Braunfels als – im Rahmen seiner bürgerlichen Sozialisierung – durchaus gegenwartsbezogen. Der später aufkommenden Avantgarde, welche die Vorsteherschaft des Musikkollegiums dem Winterthurer Publikum nahezubringen versuchte, hingegen verweigerte sich Radecke. So überzeugt er 1905 in einem Zeitungsartikel geäußert hatte, „verschwinden wird die moderne Musik eines Richard Strauss und anderer von unseren Konzertprogrammen wohl nicht mehr; ihr Verschwinden wäre ein Rückschritt auf dem Gebiete der Kunst, der dem auf allen andern Gebieten so fortschrittlichen Winterthur schlecht anstünde“, so entschieden schlug er sich 1917 auf die Seite der empörten Konzertbesucher, die als Schweizerische Erstaufführung eines Werkes von Schönberg dessen Erstes Streichquartett d-Moll op. 7 durch das Wiener Rosé-Quartett gehört und sogleich abgelehnt hatten.⁹ Mit dem Tod Ernst Radeckes im Jahr 1920 fand nicht nur „jene Epoche der Musikgeschichte Winterthurs ihren Abschluss, welche die Führung des Musiklebens der Stadt einer einzigen Persönlichkeit anvertraut hatte“, sondern es begann auch eine Zeit der Öffnung, die keine zeitgenössische Strömung mehr ausschloss.¹⁰ Dem Komitee, das die musikalische Kontaktaufnahme mit dem „viel

⁷ Vgl. Kap. 4.3.

⁸ Kempter 1959, S. 169ff. Auflistungen der Vorlesungen und betreuten Dissertationen bei: Radecke, Ewald: Das Musikkollegium Winterthur und Ernst Radecke 1893–1920. Ein historisch-biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Winterthurs. Winterthur 1950, S. 72f., Anm. 1–6.

⁹ Neues Winterthurer Tagblatt, 27.02.1905, zit. nach Radecke 1950, S. 67f. Vgl. Kempter 1959, S. 347. Sulzer I, S. 97ff.

¹⁰ Radecke 1950, S. 82.

umstrittenen Wiener Komponisten“ organisiert hatte, gehörte laut Vorstandsprotokoll auch Werner Reinhart an, dem dieser mutige, nicht eindeutig zuzuordnende Vorstoß durchaus zuzutrauen war.¹¹ Auch die Nähe Reinharts zu dem befreundeten Schweizer Komponisten und Musikschriftsteller Ernst Georg Wolff, der in Berlin bei Schönberg studiert hatte, deutet auf vorhandene Sympathien mit den avantgardistischen Strömungen zu dieser Zeit. Wolff war auch der Verbindungsmann bei einer folgenreichen Zusammenkunft im Jahre 1922, als er mit Reinhart einem der Frankfurter Museumskonzerte beiwohnte, die Hermann Scherchen von Wilhelm Furtwängler übernommen hatte. Seit seiner Studienzeit mit Scherchen bekannt, stellte Wolff seinen Winterthurer Musikfreund dem jungen Dirigenten vor – eine Begegnung, die Scherchen in seinen Memoiren *Aus meinem Leben* pointiert festhielt:

„Wolff sagte: ‚Meesta‘ – so nannte er mich immer von Berlin her –, ‚Meesta können wir nach dem Konzert zusammen sein? Ich habe Werner Reinhart aus Winterthur mitgebracht.‘ Das war Werner Reinhart, der später sehr berühmte eigentliche Förderer des Winterthurer Musikkollegiums, der Bruder des noch berühmteren Stifters der Oskar Reinhartschen Bildergalerie in Winterthur. Werner Reinhart fragte mich also nach dem Konzert [...] sehr zurückhaltend: ‚Können wir Sie einladen zu einem Konzert nach Winterthur?‘ Dann sagte er sehr ernst: ‚Wir sind aber ein ganz kleines Orchester, wir sind nur 28 Mann. Davon sind acht Herren Dilettanten, ich selber blase Klarinette [...].‘“¹²

Aufgrund dieser Anfrage von Reinhart kam das erste Winterthurer Engagement Hermann Scherchens zustande. Winterthur war zum damaligen Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum eher zur musikalischen Provinz zu zählen, was jedoch nicht über die doch mehr als beachtliche Tradition des Musikkollegiums hinwegtäuschen darf: Als traditionsreiche Musikgesellschaft hatte es im 19. Jahrhundert, neben den bereits genannten Musikern, bedeutende Persönlichkeiten wie Clara Schumann (1857/58) und Johannes Brahms (1865) angezogen.¹³ Scherchen war sich dieser Tradition ebenso bewusst¹⁴ wie der Hörgewohnheiten, die ihm Reinhart nahebrachte; und so leitete er bei seinem erfolgreichen Debüt in Winterthur ein Konzert mit Werken von Mozart, Beethoven, Bach und Bruckner.¹⁵ Doch zweifelsohne war es nicht sein Ruf als Dirigent des klassisch-romantischen Repertoires,

¹¹ Protokoll der Vorsteherschaft des Musikkollegiums Winterthur, Bd. 13: 1915–1917, CH-Wmka Dep MK 13. Vgl. Sulzer I, S. 97f.

¹² Scherchen, Hermann: *Aus meinem Leben*, in: Klemm, Eberhardt (Hrsg.): *Aus meinem Leben. Russland in jenen Jahren. Erinnerungen*. Berlin 1984, S. 9–66, hier 44.

¹³ Kempter 1959, S. 62ff., 79ff.

¹⁴ Scherchen, Hermann: „Winterthur“, in: *Musikblätter des Anbruch*, Jg. 14 (1932) H. 8, S. 175–179.

¹⁵ Musikkollegium Winterthur (Hrsg.): *Die Programme der Konzerte von Hermann Scherchen. 1922–1947. Fünfundzwanzig Jahre Dirigent des Stadtorchesters Winterthur*. Winterthur 1949, S. 7.

Musikkollegium Winterthur

Mittwoch den 25. Oktober 1922, im Stadthausaale

Erstes Abonnementskonzert

Leitung: Herr Hermann Scherchen, Dirigent der
Museumskonzerte zu Frankfurt a. M.

Solistin: Fräulein Alma Moodie aus Berlin (Violine)

Orchester: Das verstärkte Stadtorchester

Programm:

1. Serenata notturna für zwei kleine Orchester, D-dur,
N. C. 242 (K. D. 239), komponiert in Salzburg im Januar 1776 . Wolfgang Amadeus Mozart
I. Marcia: Maestoso. / II. Menuetto. / III. Rondo: Allegretto,
Adagio, Allegro.
2. Sechs deutsche Tänze für Orchester Ludwig van Beethoven
3. Konzert für Violine und Orchester, E-dur Johann Sebastian Bach
I. Allegro. / II. Adagio. / III. Allegro assai.
4. Symphonie No. VI für großes Orchester, A-dur . Anton Bruckner
I. Maestoso. / II. Adagio (Sehr feierlich). / III. Scherzo: Ruhig be-
wegt (etwas gemessen). / IV. Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell.
Zum ersten Male.

Anfang 7½ Uhr. / Während der Musik bleiben die Saaltüren geschlossen. / Ende ca. 9½ Uhr.

Zweites Abonnementskonzert: Mittwoch den 1. November 1922

Kammermusik-Aufführung des „Quatuor Capet“ aus Paris

Herrn: Lucien Capet (1. Violine); Maurice Hewitt (2. Violine)
Henri Benoit (Bratsche); Camille Delobelle (Violoncello)

1. Streichquartett, d-moll, op. 76 No. 2 Joseph Haydn
2. Streichquartett No. III. A-dur, op. 41 No. 3 Robert Schumann
3. Streichquartett, D-dur César Franck

Abb. 9: Konzertprogramm des ersten Dirigats von Hermann Scherchen in Winterthur am 25. Oktober 1922. (CH-Wmka).

sondern sein bisheriger Werdegang, der ihn für Reinhart und das Musikkollegium interessant gemacht hatte, um in Winterthur neue musikalische Akzente zu setzen. Entsprechend ließ er am 27. Oktober 1922, zwei Tage nach seinem Einstand als Dirigent, einen Einführungsvortrag „ins Werk von Arnold Schönberg im Hinblick auf die Aufführung von Schönbergs ‚Pierrot lunaire‘ unter Leitung des Komponisten am 30. November“ folgen.¹⁶

Mit *Pierrot lunaire* stand das Werk im Fokus, mit dem Scherchen im Jahr 1912 im Rahmen der Uraufführungstournee erstmals als Dirigent in Erscheinung getreten war. 1914 war er nach Russland gegangen, um in der Nähe von Riga eine Stelle als Zweiter Kapellmeister anzutreten. Stattdessen sollte er nach Kriegsbeginn die nächsten vier Jahre als Zivilgefangener im Internierungslager Wjatka verbringen. Von dort flüchtete er 1918 zunächst nach Petrograd, wo er Bekanntschaft mit einigen Komponisten und Musiktheoretikern der jungen Generation machte und von wo aus er wenig später nach Berlin zurückkehrte. In Berlin formierte er kurzzeitig das Scherchen-Quartett, leitete den Schubert-Chor sowie als Bundesdirigent den *Deutschen Arbeiter-Sängerbund* und hielt Vorlesungen an der Musikhochschule. Parallel dazu übernahm er die Leitung des Leipziger *Grotrian-Steinweg-Orchesters*, bevor er Nachfolger von Furtwängler in Frankfurt am Main wurde und seine Aktivitäten zunehmend nach Winterthur verlagerte.¹⁷ Die Funktion, die Scherchen in Winterthur bekleidete, war jedoch nicht die des Musikdirektors, sondern die des ständigen Gastdirigenten – ein Verhältnis, das einerseits Einfluss und eine enge Bindung zuließ, aber auch genügend Freiheiten für die weiteren Tätigkeiten des regen Dirigenten bot, der 1928–1931 auch als Generalmusikdirektor und Chefdirigent des Rundfunkorchesters in Königsberg wirkte.¹⁸ Andererseits konnte das Musikkollegium auf diese Weise eine gewisse Distanz oder Neutralität wahren, auf die man sich bei nicht seltenen politischen Angriffen berief. Hingegen Richard Strauss’ Titulierung Scherchens als „Oberbolschewiken“ in nicht etwa feindlich gesinnter, sondern schalkhaft-scherzhafter Überzeichnung auf dessen allseits bekannte politische Haltung anspielte.

Werner Reinhart ließ in der Beziehung zu Scherchen eine große Nähe zu, integrierte ihn, indem er ihn zu Abendgesellschaften mit seinen Geschwistern in den Rychenberg einlud.¹⁹ Auf „geschäftlicher“ Ebene schätzte er Scherchens künstlerisches Potential und verteidigte ihn auch gegen härteste Anfeindungen – nach innen und nach außen; sogar der Groll der

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Schipperges, Thomas: Artikel „Scherchen, Hermann“, in: MGG² Personenteil, Bd. 14, Kassel 2005, Sp. 1302ff. Vgl. auch Pauli, Hansjörg: Hermann Scherchen 1891–1966 (=177. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 1993). Zürich 1993.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Kap. 2.4.

nationalsozialistischen Entscheidungsträger schreckte ihn nicht: Durch die politische Dimension seiner Selbstpositionierung provozierte Scherchen den Unmut einzelner, wie etwa 1950 in dem von Hans Schaeuble angestregten Verleumdungsprozess gegen Scherchen, den dieser verlor,²⁰ oder ganzer Organisationen, die er trotz der Protektion durch den allseits hochgeschätzten Werner Reinhart gegen sich aufzubringen vermochte. Dazu zählten das eigene Orchester, das Stadtorchester Winterthur, dessen Musiker gegen sein autoritäres Auftreten protestierten ebenso wie der Schweizerische Tonkünstlerverein, dessen „landesverteidigende“ Strategie er kurzerhand durchkreuzte und somit die Ressentiments etlicher namhafter Entscheidungsträger dieser Organisation – am prominentesten wohl Paul Sachser – auf sich zog.²¹ Reinhart handelte für sich und sein Orchester strikt nach der Maxime der Trennbarkeit von Kunst und Politik, wobei er in Kauf nahm, dass viele der Musiker, denen er verbunden war – allen voran Scherchen –, seine Ansicht nicht teilten. In den 1920er-Jahren war Reinhart überzeugter Unterstützer der internationalen Bestrebungen der Musikwelt und sah wohl in Hermann Scherchen auch einen Dirigenten, der etwas von dieser Internationalität nach Winterthur bringen könnte. Tatsächlich fanden unter Scherchens Leitung die ersten Konzertreisen des Winterthurer Stadtorchesters ins Ausland statt, und Scherchens Kontakte zu zeitgenössischen Komponisten wurden die des Musikkollegiums. Internationale Aufmerksamkeit erweckte auch die Schweizerische Erstaufführung von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* in der Bearbeitung von Wolfgang Graeser, die Scherchen am 19. Februar 1928 als Studienaufführung dirigierte.²² Allein schon in diesem vermeintlichen Kontrast gleichzeitigen Wirkens als Apologet der Zweiten Wiener Schule und Bach-Verehrer, der ebenso selbstverständlich Mozart, Beethoven und Bruckner in seinem Repertoire pflegte, bestätigte sich Scherchens Bekenntnis – „Was ich brauche: das Wirken in die Breite“ –, das ihn mit Reinhart in dessen Verständnis seiner Fördertätigkeit verband und dadurch Scherchen für Winterthur und sein Publikum so interessant machte.²³ Er war dankbar für die Möglichkeit, immer wieder „aus der Hektik der internationalen Kunstkonkurrenz in die ehrgeizferne Stille reinen Dienens an Werken“, nach Winterthur, zurückkehren zu können: „In eine Stille, die den ganzen Bereich der Tonkunst überlagerte: Monteverdi, Lully, Purcell ebenso wie Bach, Rameau, Händel; die großen drei Wiener Klassiker und Schubert,

²⁰ Aerni, Heinrich: Nachlassverzeichnis Hans Schaeuble. Zürich 2000, S. 191. Online verfügbar unter: <http://www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/schaeuble.pdf> [zuletzt abgerufen am 02.04.2014]

²¹ Vgl. Kap. 1.2.

²² Vgl. Hinrichsen, Hans-Joachim: Bach und die Schweiz. Stuttgart 2001, S. 21ff., 42ff. Graf, Norbert: „Ein Vorbild für alle in schwieriger Zeit? Johann Sebastian Bachs 250. Geburtstag in der Schweizer Presse“, in: Fischer, Urs et al. (Hrsg.): Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz. Winterthur 2005, S. 86–101.

²³ Pauli 1993, S. 21.

Schumann, Brahms, Tschaikowski, Grieg, Dvořák sowie Debussy, Ravel, Milhaud; Burkhard, Honegger, Schoeck und Prokofjew, Bartók, Strawinsky; Berg, Webern, Schönberg sowie Vogel, Liebermann, Moeschinger; Roussel, Ferroud, Markevitch und Rudi Stephan, Kaminski, Malipiero. – Nach jedem von mir geleiteten Konzert gab es eine Sitzung, in der zunächst ich selbst über die durchgeführte Arbeit berichtete. Daran schlossen sich dann Stellungnahmen jedes einzelnen Vorstandsmitgliedes an: zum Programm, zu den Kompositionen, zur Aufführungsqualität. Wohl kaum je hat eine Musik[-] – oder ganz allgemein – eine Kunstgesellschaft soviel Bemühen darangesetzt, die ihr möglichen Höchstleistungen zu realisieren“.²⁴ Diesem Qualitätsanspruch in jeder neuen Saison erneut standzuhalten, half Werner Reinhart in seiner „bescheiden-grossartigen Rolle“ als Quästor“ des Musikkollegiums, der jedes Jahr „peinlich genau Rechnung“ ablegte, ebenso wie als Mäzen, der die notwendigen Mittel für herausragende Interpreten oder für die Realisierung aufwendiger Werke bereitstellte.²⁵

Der Musikkollegiant als Förderer: „einer wohltätigen unterirdischen Strömung“ gleich

Bereits Werner Reinharts Vater Theodor war seit 1878 Mitglied des Musikkollegiums Winterthur, unterhielt enge Beziehungen zur Musikwelt und wohnte den Konzertaufführungen nicht nur selbst als Zuhörer bei, sondern ließ auch die Leser des *Tagblatts* durch seine Rezensionen daran teilhaben.²⁶ Der Sohn Werner, der schon früh im Familienkreis die Klarinette spielte, trat nach seiner Rückkehr von seinen Lehrjahren in London, Paris und Übersee 1912 in das Musikkollegium Winterthur ein. Er wirkte als „ausgezeichneter Klarinettist“ nicht nur bei Kammermusiken oder als Zuzüger bei Orchesterkonzerten mit, sondern unterstützte die Musikgesellschaft in verschiedenen Belangen. Die erste größere Hilfsmaßnahme war 1916/17 die Einrichtung eines neuen Sitzungszimmers in der alten Kunsthalle an der Marktgasse, die einige Jahre später in der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbundes dokumentiert wurde:

„Das Musikkollegium hat im ersten Stock der ehemaligen Kunsthalle ein Heim bezogen, das eigens als Sitzungs- und Vortragssaal ausgebildet worden ist. In vier Aufnahmen werden hier einzelne Teile aus dem großen Raume vorgeführt. Architekt Hans Eduard Linder, Basel, hat im Auftrag eines Mitgliedes des Kollegiums die Teilung des Raumes vorgenommen und zu

²⁴ Scherchen, Hermann: Mein erstes Leben (1891–1950), in: Lucchesi, Joachim (Hrsg.): Hermann Scherchen. Werke und Briefe, Bd. 1, Berlin et al. 1991, S. 149–196, hier 193.

²⁵ Curjel, Hans: Werner Reinhart. Mäzen in Winterthur, in: Melos. Zeitschrift für neue Musik, Heft 12 (1969), S. 505–509, hier 508.

²⁶ Hunziker, Rudolf: Geleitwort, in: Theodor Reinhart. Ausgewählte Schriften aus seinem Nachlass, Winterthur 1920, S. 10f.

den einzelnen Möbeln, Stühlen, Bänken, Tischchen, Notenpulten und Schränkchen, sowie zum Einbau der Orgel Entwürfe gezeichnet, Formen, die in ihrer anspruchslosen, stillen Art und im schönen Material eben recht sind als stumme Diener, wenn ein Klingen aus den Instrumenten den Raum erfüllt.“²⁷

Der Auftrag „eines Mitgliedes des Kollegiums“ – Werner Reinhart – an den Basler Architekten Hans Eduard Linder findet sich im Quellenbestand dokumentiert.²⁸

Aufschlussreich sind die Briefe, in denen es um die Photographien für den Kalender des Schweizerischen Werkbundes für das Jahr 1918 ging, denn sie bestätigen erneut das Bild des sich bewusst unsichtbar machenden Förderers, als es darum ging, die Bildunterschriften für die Fotografien festzulegen. Linder machte Reinhart am 26. Oktober 1917 folgenden Vorschlag und versuchte bereits, möglichen Vorbehalten Reinharts vorzubauen:

„Als Text habe ich Herr Dr. Roethlisberger folgendes angegeben, wozu ich Ihre Einwilligung erbitte

- 1.) Musik Kollegium Winterthur / Spieltisch der eingebauten Orgel / Bauherr: Werner Reinhart S.W.B., Winterthur, Entwurf: Arch. S.W.B. H. Ed. L., Basel. Ausführung: Fränkel u. Voellmy S.W.B., Möbelfabrik Basel. Th. Kuhn, Orgelbauer, Männedorf.
- 2.) M. K. W. / Sitzplatz der Gäste / Wie oben.
- 3.) M. K. W. / Sitzungstisch / Wie oben.

Für den S.W.B. ist es wichtig, dass auch die Förderer Schweiz. Kunst genannt werden. Ich bitte Sie also zu gestatten, dass Ihr Name als Bauherr angeführt wird.“²⁹

Doch Reinhart lehnte Linders Bitte ab: „Bezgl. des Textes unter den Abbildungen, möchte ich jedoch ausdrücklich bemerken, dass mein Name als Bauherr nicht genannt werden soll; ich bitte Sie daher Herrn Dr. Röthlisberger entsprechend zu verständigen. Mit den übrigen Angaben bin ich einverstanden.“³⁰

Auch wenn er als „Bauherr“ des Sitzungszimmers die Anonymität vorzog, war Werner Reinhart bei der Einweihung des Raumes durchaus präsent: „auf längst verjährte Tradition des Kollegiums zurückgreifend“ gestalteten „Mitglieder der Vorsteherschaft, unter Mitwirkung des ‚Musikmeisters‘ und einiger dem Vereine nahestehender kunstbeflissener Damen“ die Feierstunde.³¹ Im Protokoll des Musikkollegiums ist vermerkt: „Die musikalische Weihe gaben die Herren Dr. Radecke, Reinhart und Zellweger mit dem Trio für Klavier,

²⁷H.R. [Hermann Röthlisberger, Kunstkritiker und Geschäftsleiter des Schweizerischen Werkbundes]: „Das Musikkollegium in Winterthur“, in: Das Werk, 1920, Heft 7, S. 146–148, dazu Fotografien, S. 141–145.

²⁸CH-Wmka Dep MK 355/11, Dep MK 381/88.

²⁹Brief HELinder–WR, 26.10.1917, CH-Wmka Dep MK 355/11.

³⁰Brief WR–HELinder, 27.10.1917, CH-Wmka Dep MK 381/88.

³¹Radecke 1950, S. 69.

Klarinette und Bratsche in Es-dur von Mozart, Frau Dr. Nadler-Caflisch mit Schuberts ‚An die Musik‘ und einigen Liedern von Hugo Wolf (von Frau Ganzoni-Nadler begleitet), und zum Schluss die Herren Dr. Radecke, Zellweger und Düwell mit Schumanns zweitem Klaviertrio.“³² Doch damit war die Einrichtung des neuen Sitzungszimmers noch nicht abgeschlossen, in dem fortan die exklusiven Mitgliederkonzerte oder „Hausabende“ durchgeführt wurden, die nicht öffentlich angekündigt wurden: Im Juni 1917 fand die Orgelprüfung der von Werner Reinhart gestifteten Kuhn-Orgel statt, die zur „grössten Zufriedenheit“ des urteilenden Experten Ernst Isler ausfiel.³³ Hinzu kam zwei Jahre später noch ein Bösendorfer-Flügel, dessen Anschaffung Werner Reinhart gemeinsam mit Hermann Bühler-Sulzer finanziert hatte.³⁴ Die weitere Entwicklung und Tragweite der Unterstützungen Reinharts zugunsten des Musikkollegiums lassen sich aus einer späten Quelle rekonstruieren, denn die Satzungen der 1949 von Werner Reinhart gegründeten Rychenberg-Stiftung, der er bis zu seinem Tod noch als Präsident vorstand, legen die bisherigen Tätigkeiten des Stifters offen.³⁵ Darin heisst es zunächst allgemein, dass die Stiftung dem Zweck diene, „das Musikkollegium in die Lage zu versetzen, in der traditionellen Weise und in voller Unabhängigkeit von staatlichen Einflüssen das musikalische Leben der Vaterstadt des Stifters zu betreuen“. In diesem Sinne sollen durch die Stiftung „Mittel zur Verfügung gestellt werden“, um sowohl „die Unternehmungen (Stadtorchester, Streichquartett, eventuell Bläsergruppierungen und die Musikschule)“ als auch die „Veranstaltungen des Musikkollegium Winterthur, als grundsätzlich private Vereinigung“ weiterzuführen – „wie es bis anhin durch die Zuwendungen des Stifters ermöglicht wurde“.³⁶ Wie diese nur scheinbar beiläufige Bemerkung bereits vermuten lässt, wollte Werner Reinhart durch die Stiftung das Fortbestehen seiner finanziellen Beiträge zugunsten des Musiklebens Winterthurs, und im Besonderen des Musikkollegiums, sicherstellen. Die näher erläuterten Zwecke liefern folglich ein Abbild der bisherigen Fördertätigkeiten des Stifters: Der „Ertrag des Stiftungsvermögens“ soll „[i]n erster Linie“ dazu beitragen, dass „das Musikkollegium mit einem eigenen Stadtorchester aus besten Musikern im Rahmen der Freikonzerte, der ‚Hausabende‘ und der Abonnementskonzerte symphonische Musik aufführen kann“, „Zuschüsse an die Honorare von talentierten Dirigenten und Solisten der vom Musikkollegium veranstalteten Konzerte“ bereitgestellt – jedoch mit der bezeichnenden Einschränkung, „sofern diese Honorare aus den

³² Protokoll des Musikkollegiums Winterthur, 23.12.1916, zit. nach Radecke 1950, S. 69.

³³ Radecke 1950, S. 69.

³⁴ Ebd.

³⁵ Geilinger, Eduard: Rychenberg-Stiftung. Mitteilung an die Vorsteherschaft der Musikkollegium Winterthur. 8. März 1949, S. 3. CH-W Ms GR 85/7.

³⁶ Ebd.

10 Abonnementskonzerte 1943/44

Einnahmen

| 1942/43 | | |
|----------------------|---------------|-------------|
| Abonnements | Fr. 18'260.85 | (18'694.65) |
| Tagesverkauf | " 5'650.50 | (4'828.60) |
| Hauptproben | " 2'569.50 | (2'036.--) |
| Radio-Uebertragungen | " 1'340.-- | (600.--)* |
| | Fr. 27'820.85 | (26'159.25) |
| Beitrag Dr. W.R. | " 21'839.05 | (21'377.--) |
| | Fr. 49'659.90 | (47'496.25) |

Ausgaben

| | | |
|----------------------|---------------|-------------|
| Dirigenten | Fr. 12'200.-- | (12'500.--) |
| Solisten | " 6'350.-- | (4'680.--) |
| Stadtorchester | " 10'000.-- | (10'000.--) |
| Orchesterverstärkung | " 13'318.20 | (11'831.--) |
| Diverse | " 7'791.70 | (8'285.25) |
| | | (200.--)** |
| | Fr. 49'659.90 | (47'496.25) |

*inkl. Fr. 200.- = Anteil der Unterstützungskasse; ** Zahlung an die Unterstützungskasse

Hauskonzert-Konto (22 Konzerte, 1 Vortrag)

Einnahmen

| 1942/43 (20 Veranstaltungen) | | |
|------------------------------|---------------|---------------|
| Saldo aus alter Rechnung | Fr. 288.40 | Fr. 261.30 |
| Billetverkauf | " 2'662.50 | " 2'664.-- |
| Anteil an Mitgl.Beiträgen | " 10'000.-- | " 10'000.-- |
| Entnahme aus G. Keller-Fds. | " 1'200.-- | " 1'000.-- |
| | Fr. 15'150.90 | Fr. 13'925.30 |
| Beitrag Dr. W.R. | " 25'146.95 | " 20'144.70 |
| | Fr. 40'297.85 | Fr. 34'040.-- |

Ausgaben

| | | |
|-------------------------|---------------|---------------|
| Honorare | Fr. 17'125.-- | Fr. 15'866.55 |
| Direktionshonorare | " 2'800.-- | " 2'000.-- |
| Orchestermiete | " 5'100.-- | " 3'600.-- |
| Orchesterverstärkung | " 5'945.-- | " 4'742.-- |
| Diverse | " 9'212.12 | " 7'543.05 |
| | Fr. 40'182.12 | Fr. 33'751.60 |
| Saldo per 30. Juni 1944 | Fr. 115.73 | |

übrigen Mitteln [...] nicht aufgebracht werden können“ –, und Unterstützungen an die Musikschule gezahlt werden können.³⁷ In welchem Umfang Werner Reinhart allein die „Hausabende“ und Abonnementskonzerte bezuschusste, offenbart ein Auszug aus den Protokollbüchern des Musikkollegiums. Für die Saison 1943/44 werden Einnahmen und Ausgaben der zehn Abonnementskonzerte und der 23 „Hauskonzert“-Veranstaltungen aufgelistet und den Vorjahreszahlen gegenübergestellt.³⁸ Wie aus der Saisonabrechnung hervorgeht, steuerte Werner Reinhart mit höheren fünfstelligen Zuschüssen für die Deckung der Ausgaben der Abonnementskonzerte 1943/44 wie im Vorjahr deutlich über 40% der Einnahmen bei. Die „Hauskonzert“-Veranstaltungen finanzierte er sogar mehrheitlich, indem er über 60% der Ausgaben trug, während Billettverkauf, Mitgliederbeiträge und der Zuschuss aus dem Gottfried-Keller-Fonds zusammen nicht einmal die Ausgaben für die Honorare zu decken vermochten. Diese Zahlen machen deutlich, welchen Beitrag Werner Reinhart auch finanziell dem Musikleben seiner Vaterstadt angedeihen ließ.

Das Musikkollegium Winterthur war für Werner Reinhart das „Instrument“ seines Mäzenatentums, wie für Paul Sacher das Basler Kammerorchester und für Serge Koussevitzky u.a. das Boston Symphony Orchestra: Das Musikkollegium war die Institution, durch welche und für die Reinhart nicht nur als aktiver Musiker, sondern auch als Förderer in Erscheinung trat, jedoch auch hier nach außen „unmerklich“ und „einer wohlthätigen unterirdischen Strömung“ gleich, wie es Hermann Scherchen in seinem Nachruf auf Werner Reinhart formulierte.³⁹ Reinhart versuchte seine eigene Person und sein Wirken, anders als etwa die Dirigenten Koussevitzky und Sacher, unter dem Schutzmantel der Institution zu verbergen, so wie er seine eigene musikalische Tätigkeit auf die Halböffentlichkeit gelegentlicher Feierstunden beschränkte oder die schützende Masse des Orchesters suchte, während er Hermann Scherchen als berufenem Orchesterleiter auf dem Podium die Aufmerksamkeit überließ.

³⁷ Ebd.

³⁸ Protokolle der Generalversammlung des Musikkollegiums Winterthur 1879–1967, Bd. 2d: 1942–1951, CH-Wmka Dep MK 2d. In der Übertragung sind die Beiträge Werner Reinhalts grau hervorgehoben.

³⁹ Scherchen, Hermann: [Nachruf], zit. nach Curjel 1969, S. 509.

3.2 Die Künste vereint: Das Schweizerische Marionettentheater in Zürich

Gründung: Von der Theaterkunst-Ausstellung 1914 zur Werkbund-Ausstellung 1918

Im Zuge der *Theaterkunst-Ausstellung* im Jahr 1914 war in Zürich ein wahres „Marionettenfieber“ ausgebrochen: Über Wochen hinweg hatten zunächst regionale Zeitungen ausführlich über das Gastspiel des „Marionettentheater Münchner Künstler“ unter Leitung von Paul Brann im Kunstgewerbemuseum berichtet, dann auch internationale Zeitungen über die Ausstellung selbst; nicht zuletzt wurden in der Presse die präsentierten Konzepte durchaus kritisch diskutiert.⁴⁰ Im Fokus der Ausstellung standen nicht mehr wie noch in Berlin, Paris oder Parma (1907/12) historische Bühnenkunstkonzepte, sondern die zeitgenössischen Visionen des Schweizer Adolphe Appia (1862–1928) und des Engländers Edward Gordon Craig (1872–1966). Gezeigt wurden neben Modellen und Maquetten für Bühnenbilder auch Figurinen, Masken, Marionetten und Dokumente wie Programmzettel und Plakate.⁴¹ Die von Appia ausgestellten Entwürfe zu Wagners *Parsifal* (1896), *Tristan und Isolde* (1896) und Glucks *Orpheus und Eurydike* (1913) sowie sein Katalog-Beitrag „Die Musik und das Bühnenbild“ stellten explizit die Musik als konstitutives Element ins Zentrum seiner Idee der „Kunsteinheit“ – einer Synthese von Bewegung, Gesang, Licht und dreidimensionaler Gestaltung des Bühnenraums.⁴² Craig hingegen hatte mit seinem bereits 1908 ausgestoßenen und in Zürich wirkungsmächtig wiederholten Schlachtruf „Schafft den schauspieler ab“⁴³, seiner Idee der „Über-Marionette“, für Furore gesorgt und versuchte nicht nur Appia von seinem Konzept zu überzeugen. Appia, dessen persönliche Bekanntschaft er erst in Zürich machte, wurde von Craig zwar sehr geschätzt, doch war er überzeugt, dass „[d]ie Schleier der Musik und der menschlichen Form [...] einen Nebel vor seinen Augen“ bilden und hoffte, dass seine eigenen ausgestellten Marionetten Appia „weiterbringen, irgendwohin, weit weg von Wagner und Dalcroze“.⁴⁴ Craig und Appia sowie die Darbietungen des „Marionettentheater Münchner Künstler“ gaben die entscheidenden Impulse für die Gründung des „Schweizerischen Marionettentheater“: Es war „in manchem unter uns der Wunsch wach geworden“, erinnerte Werner Reinhart 1918, „einmal auf

⁴⁰ Ribí, Hana: Edward Gordon Craig. Figur und Abstraktion. Basel 2000, S. 29–48, 135–137, zu den Pressereaktionen v.a. S. 135, Anm. 151.

⁴¹ Ribí 2000, S. 30.

⁴² Ribí 2000, S. 36f.

⁴³ Craig, Edward Gordon: „Der Schauspieler und die Über-Marionette“, in: Ders.: Über die Kunst des Theaters. Berlin 1969, S. 51–73, hier 66. (Erstausgabe: „The Actor and the Über-Marionette.“, in: The Mask, Heft 2, 1908, S. 11.)

⁴⁴ Ribí 2000, S. 134f.

eigenem Boden und mit einheimischen Mitteln etwas Ähnliches zu schaffen“.⁴⁵ Trotz der vereinzelt skeptischen Pressestimmen, die 1914 „die Menschenbühne nicht durch die Marionette ersetzt wissen“ wollten und in einem ständigen Marionettentheater eine Konkurrenz zu den „ohnehin schon mit grossen Schwierigkeiten kämpfenden Bühnen“ sah, wurde das Unternehmen in den nächsten Jahren beständig vorangetrieben.⁴⁶ Initiator war Alfred Altherr, der nach Schreiner Ausbildung und Architekturstudium einige Jahre in Berlin arbeitete, dann von 1906 bis 1912 Architektur und Raumkunst an der Kunstgewerbeschule Wuppertal-Elberfeld unterrichtete und anschließend nach Zürich zurückkehrte. Hier übernahm er den Direktorenposten der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums Zürich und gründete 1913 den Schweizerischen Werkbund.⁴⁷ Alle drei Institutionen waren für die Unternehmung „Schweizerisches Marionettentheater“ von zentraler Bedeutung. Nach der Ausstellung von 1914 verfolgte Altherr den Gedanken, gemäß „den Vorkämpfern der neuen Stilbühne“, die „dem veralteten naturalistischen Theater mit neuen Ideen energisch zu Leibe“ gerückt waren, ein neues Marionettentheater zu schaffen: „Das grosse Theater mit all seinen Abhängigkeiten vom lebenden Schauspieler, vom Theatermaler und dem ganzen technischen Apparat war für neue Bestrebungen im Sinne eines Appia und Craig ungeeignet, und gerade deshalb lockte zur Einführung und Propagierung neuer Ideen die viel kleinere Marionettenbühne mit den folgsamen Holzpuppen“.⁴⁸ Bei der Umsetzung sollte eine Nachahmung der großen Bühne ebenso vermieden werden wie „der Eindruck einer Puppenstube“.⁴⁹ Realisiert werden sollte das Vorhaben im Rahmen der *Schweizerischen Werkbund-Ausstellung* Zürich im Jahr 1918.⁵⁰

In der Oktober-Ausgabe des Jahres 1917 berichtete das Zeitschriftenorgan des Schweizerischen Werkbundes „Das Werk“ über die erste Sitzung „des Arbeitsausschusses für das Marionetten-Theater“.⁵¹ An erster Stelle wurde dabei nicht etwa der Direktor des Zürcher Kunstgewerbemuseums Alfred Altherr genannt, sondern Werner Reinhart, der diesem Komitee fortan für die kommenden Monate als Präsident vorstand. Während er später derart prominente Posten eher mied, übernahm er in jüngeren Jahren also durchaus ein solch repräsentatives Amt und trat in dieser Funktion auch in Erscheinung, etwa mit seiner später

⁴⁵ [Reinhart, Werner]: Vom Schweizerischen Marionetten-Theater an der Werkbund-Ausstellung Zürich 1918. Worte zur Eröffnung von Werner Reinhart [Mai 1918], Winterthur, in: *Das Werk*, Jg. 5, Nr. 6 (1918), S. 93–95, hier 93.

⁴⁶ *Der Grütliauer*, Nr. 44, 23.02.1914, zit. nach Ribi 2000, S. 136.

⁴⁷ Krafka, Elke: Alfred Johann Altherr, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 1, S. 40f..

⁴⁸ Altherr, Alfred: Zur Einführung, in: Ders. (Hrsg.): *Marionetten*. Erlenbach-Zürich [1926], S. 5–7, hier 5.

⁴⁹ Ebd., S. 5f.

⁵⁰ Vgl. Abb. 10.

⁵¹ *Das Werk*, Jg. 4, Nr. 10 (1917), S. XIIf.

auch publizierten Eröffnungsrede.⁵² Werner Reinhart stand spätestens seit 1914 in Verbindung mit dem Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, als er für eine Holzschnitt-Ausstellung einige seiner japanischen Holzschnitte zur Verfügung stellte;⁵³ auch im nächsten Jahr steuerte er für die Ausstellung „Asiatisches Kunstgewerbe“ orientalische Stoffe, Kleider, Tücher und Teppiche im Wert von 2'790.- CHF aus seiner Sammlung als Leihgabe bei.⁵⁴

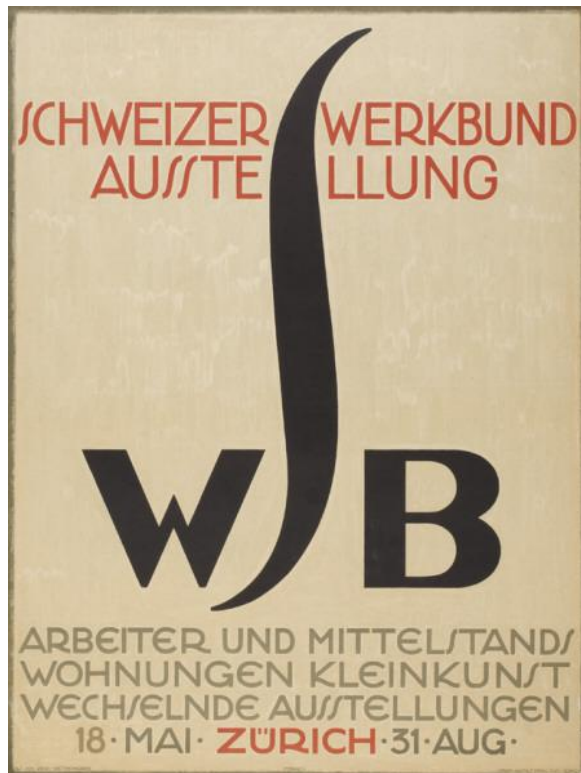


Abb. 10: Plakat zur Werkbund-Ausstellung 1918 von Otto Morach, 1. Preis im Wettbewerb des SWB für das Ausstellungsplakat. (Quelle: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, Archivnummer: 07-0742. www.emuseum.ch)

Im Juli 1917 schließlich wandte sich der Vorstand des Schweizerischen Werkbundes, dem Altherr als Erster Vorsitzender und Heinrich Schlosser als Schriftführer angehörten, an Reinhart, da er in der Vorstandssitzung „als Mitglied in Vorschlag gebracht worden“ war – der einzige Weg, in den Werkbund aufgenommen zu werden.⁵⁵ Reinhart dankte für die Empfehlung und verpflichtete sich, „einen jährlichen Mitgliederbeitrag von Fr. 50.- zu entrichten“.⁵⁶ Doch sollte es nicht bei diesem kleinen Zuschuss bleiben, sondern Reinhart wurde zu einem wichtigen Partner des Werkbundes und des Kunstgewerbemuseums sowie

⁵² [Reinhart, Werner]: Vom Schweizerischen Marionetten-Theater an der Werkbund-Ausstellung Zürich 1918. Worte zur Eröffnung von Werner Reinhart [Mai 1918], Winterthur, in: Das Werk, Jg. 5, Nr. 6 (1918), S. 93–95.

⁵³ Hinweis darauf im Brief Kunstgewerbemuseum-WR, 14.04.1917, Dep MK 333/10a.

⁵⁴ Verzeichnis der Leihgaben, Winterthurer Studienbibliothek, Ms GR 85/12.

⁵⁵ Brief SWB-WR, 04.07.1917, Dep MK 347/20.

⁵⁶ Brief WR-SWB, 11.08.1917, Dep MK 390/36.

zum wichtigsten privaten Förderer des Zürcher Marionettentheaters. Nur wenige Wochen nach der Aufnahme trat der Schweizerische Werkbund, diesmal neben Altherr noch in Person des Geschäftsführers Hermann Röthlisberger, erneut an Reinhart heran, um ihn als Mitglied der Kommission des Marionetten-Theaters zu gewinnen.⁵⁷ Doch Reinhart hatte „etwelche Bedenken“ und schlug an seiner Stelle den befreundeten Schriftsteller Werner Wolff vor, der einer der Initianten des „Schweizerischen Nationalen Wander-Theater“ war und „sich schon vor einigen Jahren intensiv mit dem Plan der Gründung eines ‚Schweizerischen Marionetten-Theaters‘ befasst“ hatte.⁵⁸ Nur für den Fall, dass „der Ausschuss ohnehin um ein Mitglied vermehrt werden“ sollte, war er gerne bereit, mit seinen „bescheidenen Kräften auch mitzutun“.⁵⁹ Wolff wurde nicht nur Teil der Kommission, der dann doch Reinhart vorstand, sondern er schuf mit den anderen Mitgliedern des Ausschusses wie dem Kunstmaler Henry Bischoff, dem Maler am Stadttheater Zürich Albert Isler, der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp und dem Westschweizer Schriftsteller René Morax gemeinsam eine ganze Reihe neuer Marionettenstücke.⁶⁰ Diese Zusammenarbeit „an einer gemeinsamen Aufgabe mit unsern Miteidgenossen welscher Zunge“ stellte Reinhart in seiner Eröffnungsrede besonders heraus und hoffte auf ihre Vorbildwirkung.⁶¹ Auch sprach er den Wunsch aus, „das kleine Unternehmen nicht mit der Ausstellung für immer [zu] schließen, sondern es als kleines wanderndes schweizerisches Nationaltheater durch Ost und West unserer Heimat ziehen [zu] lassen“.⁶² Die Idee erinnert wohl nicht zufällig an jene Strawinskys mit der „Historie du Soldat“, die Reinhart zur gleichen Zeit maßgeblich unterstützte. Der Wunsch Reinharts, die Unternehmung fortzusetzen, ist durchaus verständlich, schließlich waren nicht gerade geringe Aufwendungen organisatorischer und natürlich auch finanzieller Art notwendig gewesen, um „das ganze Unternehmen gleichsam aus dem Nichts zu schaffen“.⁶³ Die Kosten beliefen sich im Budget-Entwurf noch auf 32'000.- CHF, nach Reinharts Schätzung bei der Eröffnung auf „annähernd Fr. 50,000.-“.⁶⁴ Aus eigener Tasche steuerte Reinhart in diesem ersten Jahr

⁵⁷ Brief SWB-WR, 22.08.1917, Dep MK 347/20.

⁵⁸ Brief WR-SWB, 01.09.1917, Dep MK 390/36.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. Anh. 7.3 F.

⁶¹ Reinhart 1918, S. 95.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. und Protokoll der Sitzung des Ausschusses für das Marionetten-Theater, 27.11.1917, Dep MK 347/20. Die Annahme von Hana Ribí in einem Vortragsmanuskript, Reinhart allein hätte „mit der Summe von Fr. 50.000.- [...] geholfen, das ganze Unternehmen aus dem Nichts zu schaffen“ ist also falsch und verweist auch ohne expliziten Nachweis auf Reinharts eigene Rede. Entsprechend taucht diese Aussage in ihrer gedruckten Arbeit zu Craig und dem Schweizerischen Marionettentheater auch nicht mehr auf. Ribí, Hana: Das Phänomen der ehemaligen berühmten Zürcher Marionettenbühne. Vortrag gehalten am 5. April 1978 im Rahmen der 4. Thearena-Wochen in der Roten Fabrik, Zürich Wollishofen, Zürich 1978, S. 2.

3'000.- CHF bei, mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass dieser Betrag „ausschliesslich für Auszahlungen zu Lasten des Marionetten-Theaters“ und nicht etwa für die Begleichung der Baukosten des neuen Ausstellungsgebäudes am alten Tonhalleplatz zu verwenden sei.⁶⁵ Seine Zuwendungen bat Reinhart wie üblich, „dem Geschäftsausschuss gegenüber [...] anonym zu behandeln, bezw. als Schenkung à Fonds perdu von einem Freunde des Marionetten-Theaters zur Bestreitung allfälliger im Budget nicht vorhergesehener Mehrauslagen zu bezeichnen“.⁶⁶ Reinhart, der sonst als „Musikfreund“ agierte, bekannte zu Beginn noch, dass er zwar „der Sache ein warmes Interesse entgegen bringen würde“, ihm jedoch „alle Sach- und Fachkenntnisse“ bezüglich des Marionettentheaters „abgingen“.⁶⁷ Vielleicht aus diesem Grund erweiterte er bereits im November 1917 den Zürcher Marionettenkreis um einen weiteren wichtigen Sachverständigen, als er mit Hermann Scherrer den Begründer des St. Galler Marionettentheaters zu einer Mitgliedschaft im Ausschuss bewegen konnte.⁶⁸ Scherrer, der in seiner Haupttätigkeit wie Reinhart Kaufmann und mittlerweile Stadtrat war, hatte aus Passion bereits 1903 in St. Gallen das erste ständige Marionettentheater der Schweiz begründet. Auch wenn Scherrer selbst dem „realistischen Volkstheaterstil“⁶⁹ und einem Repertoire mit Kasperstücken von Pocci überwiegend treu geblieben war, sollte nicht nur sein Erfahrungsschatz wertvoll sein. Denn Scherrer stellte ausserdem infolge der Einladung Reinharts seine Bühne in St. Gallen den Zürchern als Probebühne zur Verfügung.⁷⁰ Als Netzwerker wurde Reinhart auch aktiv, was den musikalischen Teil des Marionettentheaters betraf. So holte er im April 1918 den Rat Volkmar Andreaes ein, da Reinhart „als Vorsitzender des Marionettentheater-Ausschusses [...] z. Z. mit der Auswahl der Kräfte für die musikalischen Darbietungen beschäftigt“ und auf der Suche nach einem jungen, versierten Pianisten war: für Wolfgang Amadé Mozarts Singspiel „Zaide“, das ausschließlich mit Klavierbegleitung aufgeführt werden sollte, und für Claude Debussys Marionetten-Ballett „La boîte à joujoux“ in der Klavierfassung.⁷¹ Die Schwierigkeit bei der Suche bestand jedoch nicht nur im Anspruch der Werke selbst – vor allem in Bezug auf das Werk Debussys betonte

⁶⁵ Brief WR-Gewerbebank, 14.05.1918, Dep MK 390/36. Auch im Bestätigungsschreiben der Gewerbebank findet sich der zitierte Passus: Gewerbebank-WR, 15.05.1918, Dep MK 347/20. Welti, Jakob Rudolf: Vom Kunstgewerbemuseum ins Muraltengut, in: Zürcher Puppenspiele [Ausstellungskatalog], Zürich 1963, S. 8.

⁶⁶ Brief WR-SWB, 14.05.1918, Dep MK 390/36.

⁶⁷ Brief WR-SWB, 01.09.1917, Dep MK 390/36.

⁶⁸ Kafka, Elka: Hermann Scherrer, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 1601.

⁶⁹ Gysin, Gustav: St. Galler Marionettentheater, St. Gallen SG, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 1565.

⁷⁰ Brief WR-HScherrer, 01.11.1917, Dep MK 390/36.

⁷¹ Brief WR-VA, 05.04.1918, ID 2157.

Reinhart „die hohen Anforderungen“ der „äusserst feinsinnigen Komposition“.⁷² Auch der zeitliche Aufwand war bei einem monatlichen Honorar von gerade einmal 400.- CHF⁷³ sehr groß: Die Spielzeit ging inklusive der Proben von Mitte April bis Mitte September und es wurde „täglich zweimal gespielt, nachmittags und abends“, wobei „der musikalische Apparat nicht jedesmal in Funktion“ trat; „Zaide“ und „La boîte à joujoux“ wurden im Schnitt jeweils „ca dreimal pro Woche gespielt“.⁷⁴ Die Wahl des Pianisten fiel schließlich auf Hans Oser, den späteren Musikdirektor von Rapperswil.⁷⁵ Auch mit der Sängerauswahl war Reinhart betraut, organisierte Vorsingen und versuchte ihnen die kleinen Honorare schmackhaft zu machen – für sie waren nur 200.- CHF pro Monat vorgesehen.⁷⁶ Neben seinem Verhandlungsgeschick und seinem musikalischen Urteilsvermögen brachte Reinhart auch seine sprachlichen Fähigkeiten im künstlerischen Teil des Marionettentheaters ein, indem er gemeinsam mit Bruder Hans die Übersetzung zu Daniel Baud-Bovys „Sainte chagrin“ anfertigte.⁷⁷

Repertoire und weitere Entwicklung

Zu der am 29. Juni 1918 anstehenden Premiere des Mysterienspiels „Sainte chagrin“ lud Werner Reinhart den St. Galler Stadtrat und Marionetten-Freund Hermann Scherrer ein, da er sich mit seiner „reichen Erfahrung um das Zustandekommen“ des Zürcher Marionettentheaters „verdient gemacht“ habe und man „den Erfolg desselben nicht zuletzt auch“ seiner „freundlichen Mithilfe“ zu verdanken habe.⁷⁸ Reinhart lockte Scherrer in dem Brief nicht nur mit der Anwesenheit des Dichters Baud-Bovy und des Komponisten Gustave Doret, sondern nutzte die Gelegenheit zu einer frühen Zwischenbilanz der Spielzeit, in der insgesamt neun Stücke einstudiert wurden: „Von unsern Repertoire-Stücken bildet zur Zeit die ‚Zaubergerige‘ bei Alt und Jung das Zugstück. Die ‚Zaide‘ von Mozart verspricht es ebenfalls zu werden, dank der entzückenden Musik und den nicht minder gelungenen Puppen von [Rudolf] Urech“.⁷⁹ Es wird Scherrer sicher gefreut haben, dass Franz Graf von Poccis „Märchendrama in vier Aufzügen mit Gesang und Tanz“, das bei ihm in St. Gallen bereits seit 1909 auf dem Spielplan stand und vom Münchner Gastspiel-Ensemble 1914 zur Eröffnung

⁷² Ebd.

⁷³ Protokoll Sitzung SWB Ausschuss Marionetten-Theater, 27.11.1917, Dep MK 347/20.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Brief HOser-WR, 26.09.1918, CH-Wmka Dep MK 336/56.

⁷⁶ Vgl. u.a. Briefe mit Martha Amstad (Sopranistin, ID 2024ff.), L[...] Abrest (Tenor, ID 1703), Mario E. Tosio (Dep MK 345/20, Dep MK 367/18).

⁷⁷ Vgl. Repertoireliste, Anh. 7.3 F.

⁷⁸ Brief WR-HScherrer, 24.06.1918, Dep MK 390/36.

⁷⁹ Brief WR-HScherrer, 24.06.1918, Dep MK 390/36. Die Marionetten der Figuren Scheich Soliman (1), Zaram (2), Zaide (3), Alonso (4), Juan (5), Allazim (6), Ein Vorsinger (7) befinden sich in der Kunstgewerbesammlung des Museums für Gestaltung Zürich, Archivnummer: KGS-14004_01-07. Online unter: www.emuseum.ch

der Theaterkunst-Ausstellung aufgeführt wurde,⁸⁰ auch 1918 zu den beliebtesten gehörte. Nicht nur in der Wahrnehmung Reinharts war die erste Marionetten-Spielzeit ein Erfolg, sondern auch die Presse versah die Unternehmung mit Lob. Die *Neue Zürcher Zeitung* berichtete regelmäßig über die Neuaufnahmen: etwa Ende Mai über „Le baladin de satin cramoisi“ von René Morax, mit Verweis auf dessen 1917 veröffentlichten „reizenden Band“ der Cahiers vaudois zum „Théâtre de poupées“. Diese Sammlung enthielt neben zwei weiteren Puppenspielen auch Holzschnitte von Henry Bischoff, die „dieses Büchlein originell illustriert“ haben. Da Bischoff auch für die Inszenierung in Zürich verantwortlich zeichnete, bot laut NZZ „schon nach der rein künstlerischen Seite hin dieser Abend ein ganz besonderes Interesse“.⁸¹ Während die Empfehlung in diesem Fall aufgrund der „kultivierten Naivität“ der Ausstattung Bischoffs ausgesprochen wurde, so war es bei Carlo Gozzis „König Hirsch“ gerade die Neuartigkeit der Puppen von Sophie Taeuber-Arp, „die künstlerische mise-en-scène, die dem Stück zu seinem Erfolg verholfen hat“.⁸² Obwohl nur dreimal gespielt, avancierte die Inszenierung von 1918 mit den abstrakten Puppen mit teils disproportionierten Gliedern und geometrischen Formen zur international gefeierten „real sensation“⁸³ und wurde „zu einer Inkunabel des Dadaismus“.⁸⁴ Die NZZ konstatierte ebenfalls, dass es „unstreitig zum Besten in dem reichhaltigen Repertoire [gehörte], mit dem uns das Marionettentheater in seiner kurzen ersten Spielzeit bekannt gemacht hat“.⁸⁵

Um – auch seinem Wunsch gemäß – dieser Auftaktsaison im Jahr 1919 eine weitere Spielzeit folgen zu lassen, zahlte Werner Reinhart dem Kunstgewerbemuseum, welches das Marionettentheater vom Schweizerischen Werkbund abgekauft hatte und bei sich aufgenommen hatte, erneut 3'000.- CHF, während der „integrierende Anteil“ des Museums mit 4'000.- CHF nur wenig höher ausfiel.⁸⁶ In den nächsten Jahren spielte das Marionettentheater für jeweils zwei Monate im Winter. Der Beitrag Reinharts des Jahres 1922 in Höhe von 2'000.- CHF bekam noch eine zusätzliche Dimension, da der Vorsitzende Altherr gegenüber Reinhart im Juli gestehen musste, dass er in einer „Notlage eine Unregelmässigkeit

⁸⁰ Altherr, Alfred: [Einladungskarte, Eröffnung der Theaterkunst-Ausstellung am 7. Februar 1914], Archiv ZHdK, Archivnummer: GBA-1914-D05-001.

⁸¹ „Werkbundaussstellung“, *Neue Zürcher Zeitung*, 30.05.1918.

⁸² „Marionettentheater“, *Neue Zürcher Zeitung*, 13.09.1918.

⁸³ Tristan Tzara: »What we are doing in Europe«, in: *Vanity fair*, September 1922, S. 100, zit. nach Hoch, Medea: Unstete Staffellungen. Sophie Taeuber-Arps Werk im Spannungsfeld der Gattungen. In: John, Jennifer und Sigrid Schade (Hrsg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, Bielefeld 2008, S. 81–96, hier 86 (Anm. 17).

⁸⁴ Hoch 2008, S. 87.

⁸⁵ „Marionettentheater“, *Neue Zürcher Zeitung*, 13.09.1918.

⁸⁶ Brief SWB-WR, 07.11.1919, Dep MK 347/20.

begangen habe“: Er hatte nur die Hälfte der Zuwendung Reinharts dem Sekretariat des Marionettentheaters übergeben, die andere Hälfte hingegen hatte er verwendet, „um drückende Schulden in [s]einer eigenen Haushaltung zu zahlen“. ⁸⁷ Doch trotz dieser Veruntreuung blieb Reinhart der Unternehmung von Altherr treu und ließ auch 1923 eine Zahlung von wiederum 2'000.- CHF folgen. ⁸⁸ Im Oktober 1925 sagte Reinhart für die Erstaufführung von Manuel de Fallas *Meister Pedros Puppenspiel* im Januar 1926 sogar die Übernahme der gesamten Inszenierung- und Aufführungskosten in Höhe von 8'980.- CHF zu. ⁸⁹ Zusätzlich unterstützte er im gleichen Jahr die „Marionetten-Publikation“ Altherrs, die heute als Quelle unverzichtbar ist, mit einer „Summe von Fr. 1500.- à fond perdu“; natürlich sollte sein Name auch in diesem Fall „dem Verlag gegenüber [...] überhaupt nicht erscheinen“. ⁹⁰ Auf eine kurze anonymisierte Verdankung in seinem Einführungstext verzichtete Altherr dennoch nicht:

„Wenn das von Anfang an nicht leichte Unternehmen verwirklicht und vorwärts gebracht werden konnte, so ist dies nicht zum kleinsten Teil dem Umstande zu verdanken, dass durch die tatkräftige finanzielle Unterstützung eines Winterthurer Kunstfreundes neue wertvolle Stücke wie Doktor Faust und Meister Pedros Puppenspiel in den Spielplan einbezogen werden konnten“. ⁹¹

Außerdem enthält die Schrift den Aufsatz „Musik und Marionettenbühne“ von Hans Jelmoli, in dem dieser die Schwierigkeiten der Bearbeitungen für die Marionettenbühne anschaulich am Beispiel seiner eigenen Umarbeitung von Gaetano Donizettis „Betly“ beschreibt. ⁹² Dass der musikalischen Darbietung beim Zürcher Marionettentheater seit 1923 erneut große Bedeutung zukam, zeigt die Repertoireauflistung: Zu den neun Stücken der Eröffnungssaison kamen bis auf ein Weihnachtsspiel in den folgenden Jahren zunächst keine weiteren hinzu; sondern erst das Jahr 1923 brachte mit Poccis „Das Eulenschloss“, vor allem aber Mozarts „Bastien und Bastienne“ und dem „Puppenspiel vom Doktor Faustus“ mit Musik von Paul Müller-Zürich ⁹³ neue Einstudierungen. „Durch die Musik“ erfahre die Marionette, so Jelmoli,

⁸⁷ Brief Altherr-WR, 11.07.1922, Dep MK 333/10a.

⁸⁸ Brief Altherr-WR, 08.06.1923, Dep MK 333/10a.

⁸⁹ Brief WR-Altherr, 28.10.1925, Dep MK 369/33. Der Betrag entspricht exakt der Summe der Kostenaufstellung, die Altherr Reinhart am 22.10.1925 zukommen ließ (Dep MK 348/49): 3'270.- CHF für die Inszenierung (Bühnenbilder, Herstellung der Puppen, Klavierauszüge, Übersetzung) und 5'710.- CHF für fünf geplante Aufführungen (Tantiemen, Musikerhonorare); siehe Abb. 11.

⁹⁰ Brief WR-Kunstgewerbemuseum, 21.0.1926, Dep MK 380/113.

⁹¹ Altherr, Alfred: Zur Einführung, in: Ders. (Hrsg.): Marionetten. Erlenbach-Zürich [1926], S. 6f.

⁹² Jelmoli, Hans: Musik und Marionettenbühne, in: Altherr, Alfred (Hrsg.): Marionetten. Erlenbach-Zürich [1926], S. 9f.

⁹³ In dem sehr umfangreichen Briefwechsel zwischen Paul Müller-Zürich und Werner Reinhart, der die Jahre 1922 bis 1951 abdeckt, findet sich kein Beleg zur direkten Förderung Reinharts in Bezug auf Doktor Faustus, CH-Wmka Dep MK 335/44+44a, 364/20.

„ihre eigentlich Beseelung“; „das Primitive der Puppe“ werde korrigiert und sie werde selbst „zum ausdrucksvollen Exponenten jedes menschlichen Affektes“.⁹⁴ Mit dieser Auffassung knüpfte Jelmoli, der für Zürich auch Pergolesis *Livietta und Tracollo* neu instrumentierte (Cembalo und kleine Streicherbesetzung) und später die deutsche Übertragung von *Meister Pedros Puppenspiel* vornahm, klar an die Ästhetik Appias an und nicht an jene Craigs. Als besonders bemerkenswert erscheint die Beobachtung Jelmolis, dass „Werke, die auf der grossen Bühne unser Interesse nicht mehr zu fesseln vermögen, auf dem Marionettentheater ihre fröhliche Auferstehung feiern“ können.⁹⁵ Dazu zählte er Donizettis Drei-Personen-Stück *Betty* mit seinem „Reiz der einfachen naiven Handlung“. Bezüglich der Musik erweckten die radikalen Kürzungen und die Reduktion des Instrumentariums auf das Klavier jedoch „nicht den Eindruck des Ersatzes oder gar eines ungenügenden Fundamentes“; im Gegenteil trete die „ganze stilistische Liebesswürdigkeit der alten Spieloper mit allem Konventionellen ihrer Repliken, mit der Unersättlichkeit ihrer Wiederholungen“ sowie die „schwelgerische Klangsinnlichkeit“ der Melodien „plötzlich wie aus einem Spiegel in wunderschöner Deutlichkeit“ hervor. Eine ähnliche Idee verfolgte Jelmoli auch wenig später, als er im *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1929*, das bereits für 1927 vorgesehen war,⁹⁶ zwei Werke von Ferruccio Busoni für die Marionettenbühne empfahl.⁹⁷ Jelmoli wandte sich dabei direkt an Reinhart, der nicht nur die Publikation dieses Neujahrsblattes als „außerordentlich reich spendender Freund“⁹⁸ gefördert hatte und sich durch die Finanzierung der Erinnerungstafel in der Scheuchzerstrasse um das Andenken Busonis verdient gemacht hatte, sondern eben auch als Mäzen des Marionettentheaters in Zürich:

„Auf der künstlerischen Marionettenbühne aber würde Turandot und ihr Zwillingbruder Arlecchino wahrlich Wunder wirken. Wir besitzen in der Schweiz ein Marionettentheater, das uns im vergangenen Jahre die Uraufführung von Manuel de Fallas ‚Meister Pedros Puppenspiel‘ in der deutschen Übertragung von Hans Jelmoli unter Alexander Schaichets musikalischer Leitung brachte. Der großherzige Gönner, der diese Tat ermöglichte, sei auf die beiden Busonischen Opern nachdrücklich hingewiesen. Busoni negiert die Illusion der Oper, aber er verfißt die Prinzipien der Marionetten. Hier werden die beiden Stücke ihre völlige künstlerische Verwirklichung im Geiste ihres Autors finden.“⁹⁹

⁹⁴ Jelmoli [1926], S. 9

⁹⁵ Ebd., S. 10.

⁹⁶ Brief WR-EJDent, 13.01.1928, ID 3346.

⁹⁷ Jelmoli, Hans: Ferruccio Busonis Zürcherjahre. 117. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1929. Zürich 1929.

⁹⁸ Jelmoli 1929, S. 7.

⁹⁹ Jelmoli 1929, S. 14.

Auch wenn *Turandot* und *Arlecchino* weder eine Bearbeitung durch das Schweizerische Marionettentheater in Zürich erfuhren, noch Aufnahme in das Repertoire fanden, so lässt sich allein an diesem Aufruf an Reinhart ablesen, wie viel er für die Etablierung dieser Kunstform getan hatte und welchen Ruf als Förderer er genoss. Dazu hatte wohl nach der ambitionierten Auftaktsaison 1918 nicht zuletzt die aufwendige Realisierung des *El Retablo de Maese Pedro* von 1926 beigetragen.

Kunstgewerbemuseum
der Stadt Zürich

Zürich, den 22. Oktober 1925.

Il Retablo de Maese Pedro.
=====

Ausstattung: Otto Morach. Ausführung der Puppen: Carl Fischer.

Ausgaben:

Inszenierung:

| | |
|---|----------------|
| 1 grosses Bühnenbild | Fr. 200.- |
| 4 kleinere Bühnenbilder zu Fr. 150.- | " 600.- |
| Schreinerarbeiten | " 100.- |
| Puppen: 8 Stück grosse, 70 - 90 cm.h. zu je Fr. 100.- | " 800.- |
| 6 kleinere zu je Fr. 70.- | " 420.- |
| 15 kleinere zu je Fr. 50.- | " 750.- |
| 7 Klavierauszüge | " 100.- |
| Uebersetzung des Textes | <u>" 300.-</u> |

Fr. 3270.-

Aufführungen(5):

| | |
|----------------------------------|----------------|
| Tantième: 3 x 265.-- | Fr. 795.- |
| 2 x 132.50 | " 265.- |
| Orchester: 2 Proben zu Fr. 250.- | " 500.- |
| 5 Aufführungen zu Fr. 600.- | " 3000.- |
| Sopran | " 300.- |
| Baryton | " 300.- |
| Tenor | " 250.- |
| Musikalische Leitung | <u>" 300.-</u> |

Fr. 5710.-

Fr. 8980.-
=====

Abb. 11: Kostenaufstellung für die Zürcher Aufführung des *El Retablo de Maese Pedro* im Januar 1926, die der Direktor des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Alfred Altherr, Werner Reinhart zukommen ließ. Reinhart übernahm sämtliche Kosten. (Quelle: Dep MK 348/49).

Höhepunkt und Abgesang:

Manuel de Fallas „Meister Pedros Puppenspiel“ 1926 in Zürich

Eine der bekanntesten Photographien von Manuel de Falla im Zusammenhang mit seinem „El Retablo de Maese Pedro“ ist wohl jene, die den Komponisten zeigt, wie er der Puppe Don Quixote bei einer Aufführung 1932 in Venedig die Hand schüttelt.¹⁰⁰ Diese Marionette wurde jedoch nicht eigens für diesen Anlass neu hergestellt, sondern bereits 1925/26 von Carl Fischer, und war Teil der Ausstattung von Otto Morach für die Zürcher Aufführung.¹⁰¹ Das Bühnenbild wie auch die Puppen widerspiegeln in ihrer Abstraktheit die Ideale der „neuen Stilbühne“ und damit die ästhetischen Ambitionen der Anfangsjahre des Schweizerischen Marionettentheaters.¹⁰² Sie unterscheiden sich stark von der naturalistischen Machart der Bühnenausstattung der Uraufführung im Pariser Salon der Auftraggeberin Princesse Edmond de Polignac 1923, die Hermenegildo Lanz angefertigt hatte.¹⁰³ Nach diesen Pariser Puppen und Kulissen sowie der Möglichkeit, sie für eine Aufführung in Zürich anzumieten, erkundigte sich Werner Reinhart bei Manuel de Falla in einem Brief vom 23. September 1925.¹⁰⁴ Darin rief er nicht nur seinen Besuch in Granada 1922 in Erinnerung, sondern betonte, mit welchem großem Interesse er seither de Fallas „production artistique“ verfolgt habe. Nun habe er seit einigen Wochen den Klavierauszug des *Retablo* bei sich, den er als „une chose absolument délicieuse“ lobt, bei dessen Studium ihm die Idee einer Aufführung mit dem Schweizerischen Marionettentheater gekommen sei. Er unterbreitete de Falla den später auch realisierten Vorschlag, das Stück bereits im Januar 1926 einzustudieren und ins Programm des Marionettentheaters aufzunehmen, um es dann im Rahmen des Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) als „spectacle spécial“ zu wiederholen.¹⁰⁵ Reinhart sprach auch gleich ein anderes heikles Thema an und erkundigte sich nach der Möglichkeit einer stark reduzierten Orchesterbesetzung oder einer Wiedergabe nur mit Klavierbegleitung – andernfalls könne das Werk wegen der hohen Kosten wohl nur einige

¹⁰⁰ Abgebildet etwa in der Broschüre „Retablo para un centenario“ des Archivo Manuel de Falla Granada, Granada 2006, S. 15 sowie Umschlaggestaltung. Auch in Armero, Gonzalo (Hrsg.): Manuel de Falla: his life and works. Madrid 1996, S. 181.

¹⁰¹ Die Ausstattung befindet sich heute in der Kunstgewerbesammlung des Museums für Gestaltung, Archivnummern: KGS-14011_01-24/31/33. Online unter: www.emuseum.ch, Abbildungen der Szenenbilder finden sich in Altherr [1926], S. 21–33.

¹⁰² Altherr [1926], S. 5.

¹⁰³ Armero, Gonzalo (Hrsg.): Manuel de Falla: his life and works. Madrid 1996, S. 175f.

¹⁰⁴ Brief WR-MdF, 23.09.1925, ID 3383.

¹⁰⁵ Premiere war am 23.01.1926. Die Aufführungen im Rahmen des IGNM-Festes fanden am 20.06.1926 statt. Siehe dazu auch: Offizielles Programm und Textbuch mit Festschrift zum IV. Fest der Internat. Gesellschaft für Neue Musik. Zürich, 18.–23. Juni 1926. [Zürich] 1926, S. 9 und 21ff.

wenige Male gespielt werden.¹⁰⁶ Falla zeigte sich in seinem Antwortschreiben durchaus erfreut über das Zürcher Vorhaben, doch in Bezug auf die musikalische Realisierung wenig kompromissbereit: Sein Stück sei bereits sehr klein besetzt, mit vier Violinen, zwei Bratschen, Violoncello, Kontrabass, Flöte, zwei Oboen, Englischhorn, Klarinette, Fagott, zwei Hörnern, Trompete, Pauken, Perkussion, Cembalo und Harfe – dazu noch Sänger.¹⁰⁷ Auch wenn sich Reinhart unter einer kleinen Besetzung mit Sicherheit etwas anderes vorgestellt hatte, lenkte er ohne weitere Diskussion ein und finanzierte allein fünf Aufführungen mit Orchester.¹⁰⁸ Als Ensemble konnte – für 600.- CHF pro Aufführung¹⁰⁹ – das seit 1920 bestehende Kammerorchester Zürich samt seinem musikalischen Leiter Alexander Schaichet gewonnen werden.¹¹⁰ Bezüglich der Puppen aus Paris wehrte de Falla ebenfalls ab: Sie seien zu klein, vor allem aber eher ungeeignet – „pas tout à fait ce qu’il faut“.¹¹¹ Da auch dieses Problem dank Reinharts Großinvestition in Form der neuen Puppen von Carl Fischer gelöst werden konnte, hegte der Mäzen die berechtigte Hoffnung, dass die Umsetzung in Zürich als Ganzes de Fallas Intentionen entspreche.¹¹² Dass der Komponist diesen Einsatz des Förderers zu schätzen wusste, bezeugen der Dankesbrief eines spürbar überwältigten Werner Reinhart – „à la fois confus et très touché“ – und ein Manuskript der Rychenberg-Stiftung: De Falla hatte aufgrund der Erkundigungen Reinharts nach den Konditionen eines möglichen Ankaufs für seine Handschriftensammlung die Reinschrift des Gitarrenstückes „Homenaje“ – der Hommagekomposition für die Gedenkausgabe der *Revue musicale* zu Ehren Debussys, von dem de Falla während seiner Pariser Jahre wertvolle Impulse für sein eigenes Schaffen erhalten hatte – nach Winterthur geschickt.¹¹³ Als Reaktion darauf lud Reinhart de Falla ein, im Juni auf seine Kosten zum IGNM-Fest in Zürich zu reisen und auch dort sein Gast zu sein, was de Falla freudig annahm – er reiste frühzeitig an, um bereits den Proben beizuwohnen.¹¹⁴ Nachdem der „Retablo“ schon im Winter begeistert vom Publikum aufgenommen worden

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Brief MdF-WR, 30.12.1925, ID 3384.

¹⁰⁸ Brief WR-MdF, 14.01.1926, ID 3385.

¹⁰⁹ Vgl. Abb. 11.: Kostenaufstellung für „El Retablo“, Dep MK 348/49. Schaichet erhielt zusätzlich 300.- für die musikalische Leitung.

¹¹⁰ Leider enthält der Nachlass Schaichets in der Zentralbibliothek Zürich (Mus NL 38) keine Musikalien, d.h. auch keine Aufführungsmaterialien zu „Meister Pedros Puppenspiel“.

¹¹¹ Brief MdF-WR, 30.12.1925, ID 3384.

¹¹² „D’autre part tout, la musique et le jeu, a été soigneusement préparé et je pense que malgré les grandes difficultés que présente l’œuvre sa réalisation sera dans vos intentions.“ WR-MdF, Brief WR-MdF, 14.01.1926, ID 3385.

¹¹³ Brief WR-MdF, 11.02.1926, ID 3386. Manuskript, Dep RS 19/1, siehe Abb. 12.

¹¹⁴ Briefe WR-MdF, 11.02./02.03.1926, ID 3386/7. Siehe auch die Ankündigung zur Ankunft der ersten Dirigenten und Komponisten, „Internationales Musikfest“, NZZ, 16.06.1926, Nr. 970.

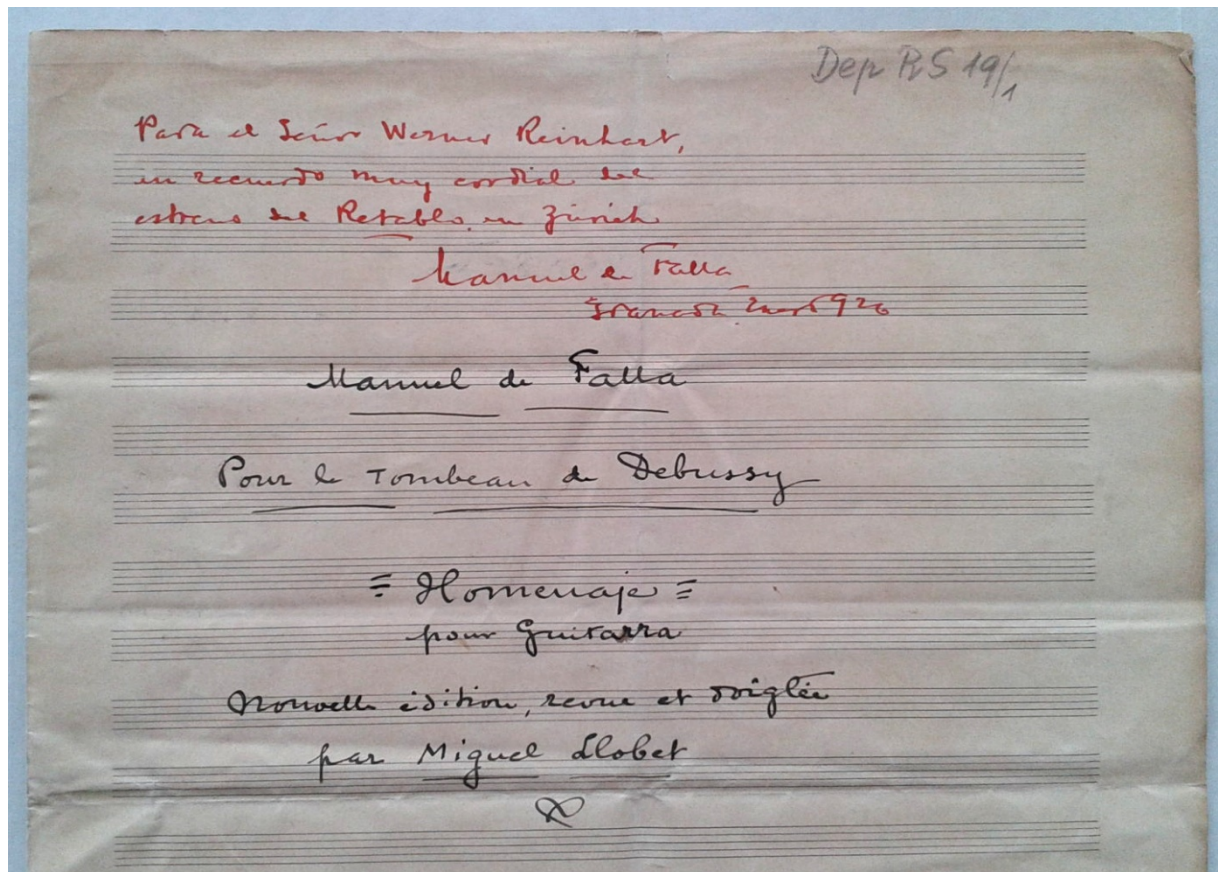


Abb. 12: Manuskript von Manuel de Falla zum Gitarrenstück *Homenaje. Pour le Tombeau de Debussy* (Ausschnitt der Titelseite, Tintenreinschrift, 1920) mit der Widmung an Werner Reinhart anlässlich der Erstaufführung von „El Retablo“ im Januar 1926 in Zürich („Para el Señor Werner Reinhart, en recuerdo muy cordial, del estreno del Retablo, en Zürich Manuel de Falla Granada Enero [1]926“); (CH-W Dep RS 19/1).

war, wurde die Juni-Aufführung in der Presse als „meisterhaft“ gefeiert und das sowohl in Bezug auf die Ausstattung als auch auf die Musik.¹¹⁵ Dennoch war dem Schweizerischen Marionettentheater nach diesem großen Erfolg kein dauerhafter beschieden. Bereits Ende der 1920er-Jahre zeichneten sich finanzielle Schwierigkeiten Altherrs ab, außerdem monierte dieser, dass der neue Vorstand der Kunstgewerbeschule „kein Freund der Marionettenspiele“ sei.¹¹⁶ Im Dezember 1929 bedauerte Reinhart die von Altherr geschilderte schwierige Situation des Marionettentheaters, hatte er sich doch „schon einige Zeit gewundert, dass keine ‚Stagione‘ bei Ihnen angezeigt war“.¹¹⁷ Für 1930 war eine Wiederbelebung geplant und Altherr wollte „dafür am liebsten den Manuel de Falla wieder hervorholen“, doch sei dies

¹¹⁵ „Internationales Musikfest. Fallas Puppenspiel (20. Juni)“, NZZ, 22.06.1926, Nr. 1008.

¹¹⁶ Briefe Altherr-WR, Dep MK 348/49.

¹¹⁷ Brief WR-Altherr, 12.12.1929, Dep MK 369/33.

„nur möglich, wenn Sie uns finanziell beispringen“.¹¹⁸ Reinhart zeigte sich erfreut über die Pläne und war bereit, einen Teil der Kosten zu übernehmen, doch wollte er aufgrund seiner „starken und ständigen Inanspruchnahme“ nicht „für die Mehrkosten des Puppenspiels von de Falla im ganzen Umfange“ aufkommen: Für 3000.- CHF (von 4000.- CHF) war er bereit, eine „Pauschalgarantie“ zu übernehmen, sodass diese letzte aufwendige Wiederaufnahme mit dem Schweizerischen Marionettentheater realisiert werden konnte.¹¹⁹ 1935 war jedoch die aufregende Zeit des Experimentierens auf der Puppenbühne vorbei und das Schweizerische Marionettentheater schloss endgültig seine Tore, auch wenn die neubegründeten „Zürcher Marionetten“ von 1942 an versuchten, das Erbe fortzuführen.¹²⁰

¹¹⁸ Brief Altherr-WR, 20.05.1930, CH-Wmka Dep MK 348/49.

¹¹⁹ Brief WR-Kunstgewerbemuseum, 21.05.1930, 10.12.1930, CH-Wmka Dep MK 380/113.

¹²⁰ Ribí, Hana: Zürcher Marionetten, Zürich ZH, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 2161f. Siehe auch Repertoire, in: Zürcher Puppenspiele [Ausstellungskatalog], Zürich 1963, S. 25.

3.3 Ein „leuchtendes Vorbild deutsch-schweizerischer Kultur-gemeinschaft“: Die Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen

„Vertrauensmann“ *Heinrich Burkards in Winterthur*

Auch ohne den „Beziehungszauber“ von Thomas Manns *Doktor Faustus* zum „Beziehungswahn oder gar Beziehungszwang“ werden zu lassen, liefert der Roman doch von sich aus die beste Überleitung vom Schweizerischen Marionettentheater – und im Besonderen von den Zürcher Aufführungen des *Retablo* – zu den seit 1921 veranstalteten Donaueschinger Kammermusiktagen.¹²¹ So lässt Thomas Mann im XXXVI. Kapitel eine der wichtigsten Kompositionen des Protagonisten Adrian Leverkühn aus dessen mittlerer Schaffensphase, „alle fünf Stücke der ‚Gesta Romanorum‘“, in Donaueschingen aufführen.¹²² Das Verblüffende ist nun einerseits, dass diese Komposition Merkmale zweier Werke der Musikgeschichte vereint, für die Werner Reinharts Mäzenatentum essentiell war: Igor Strawinskys *Histoire du Soldat* und Manuel de Fallas *El retablo de Maese Pedro*.¹²³ Die *Gesta Romanorum* entsprechen in „Orchesterbesetzung, dramaturgischer Anlage (Beteiligung des Erzählers) und musikalischer Sprache“¹²⁴ dem Bühnenwerk Strawinskys, werden im Roman aber „in Verbindung mit Hans Platners berühmtem Marionettentheater“ zum Puppenspiel und „ein das Gemüt zwischen frommer Rührung und Gelächter wie nie zuvor hin und her reißendes Erlebnis“.¹²⁵ Dass diese Montage ihren Ursprung in einem Besuch des *Retablo* in Zürich 1926 hat, ist eine recht naheliegende Vermutung von Volker Scherliess, während Mann die *Histoire* nachweislich aus Zürich kannte.¹²⁶ Dort sah er sich eine Aufführung im Variété-Theater Corso an und hielt am 27. Oktober 1935 in seinem Tagebuch fest: „hübsches theatralisches Experiment, aber von recht wirrer Handlung“.¹²⁷ Andererseits überrascht, dass die Darbietung „an dem badischen Festort“ stattfand, dessen musikalische

¹²¹ Scherliess, Volker: Die Musik im ‚Doktor Faustus‘, in: Wisskirchen, Hans und Thomas Sprecher (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘. Lübeck 1997, S. 113-151, hier 116. (Wiederabgedruckt 2007, in: Weber, Hermann (Hrsg.): Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005. Berlin 2007, S. 126-154.)

¹²² Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main 2007 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1) XXXVI, S. 564. Zum Vergleich mit dem authentischen Donaueschingen: Scherliess 1997, S. 134f. und 141f.

¹²³ Scherliess 1997, S. 141f.

¹²⁴ Scherliess 1997, S. 141.

¹²⁵ Thomas Mann: Doktor Faustus (wie Anm. 122), XXXVI, S. 564. Hans Platner ist eine fiktionale Figur, vgl. Stellenkommentar Kapitel XXXVI, in: Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main 2007 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2), S. 747.

¹²⁶ Scherliess 1997, S. 142. Sprecher, Thomas: Thomas Mann in Zürich, Zürich 1992, S. 122, 160.

¹²⁷ Ebd. Tagebucheintrag zit. nach: Sprecher, Thomas: Thomas Mann in Zürich, Zürich 1992, S. 122.

Bestrebungen wiederum Werner Reinhart in bemerkenswerter Weise finanziell und ideell unterstützt hat.¹²⁸ Inwiefern dies nun ein absichtsvolles literarisches Zeugnis von Reinharts Wirken durch Thomas Mann ist, sei dahingestellt. Doch auch wenn sich im Nachlass Reinharts kein Briefwechsel mit Mann findet, ist anzunehmen, dass beide sich kannten. Denn 1921 war Thomas Mann zu einer Lesung der Literarischen Vereinigung Winterthur eingeladen¹²⁹, die 1917 von Bruder Hans Reinhart mitbegründet worden war. Sehr viel später, im März 1936, wurde Werner Reinhart zu einer Lesung des Schriftstellers von der Mäzenin, Komponistin und Pianistin Lily Reiff-Sertorius und ihrem Mann Hermann Reiff in der Mythenstrasse 24 eingeladen, die Reinhart jedoch mit Bedauern ablehnen musste.¹³⁰ Der Zürcher Villa Reiff – einer musikalischen Begegnungsstätte, die Thomas Mann im Gästebuch als „Genie-Hospiz“ bezeichnete –, wurde im Roman eine explizite Reverenz erwiesen.¹³¹ Die Ansicht des Erzählers im *Doktor Faustus*, Donaueschingen sei ein Hoffnungsort der 1920er-Jahre gewesen, kann zweifellos auch für Reinhart geltend gemacht werden, der die „Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ spätestens seit 1924 ganz im Sinne der Initiatoren unterstützte. Im Namen des Arbeitsausschusses hatte Musikdirektor und Hofbibliothekar Heinrich Burkard im Gründungsjahr 1921 in einem Brief an Arnold Schönberg seine Vorstellungen eines Informanten-Netzwerkes formuliert: Die Idee war, „Vertrauensmänner in allen Städten um ihre Mitarbeit zu bitten, die darin bestehen würde, dass diese Herren uns auf in die Zukunft weisende Werke von Qualität noch wenig bekannter Komponisten aufmerksam machen, auch junge Tondichter anregen würden, unsere Veranstaltung zu beschicken“.¹³² Dabei verfolgten die Herren in Donaueschingen die Prämisse, „keinerlei musikalischer Partei dienen, keine ‚Richtungen‘ bevorzugen“ zu wollen, sondern „mit unsern schwachen Kräften beizutragen zur Förderung unseres heute so schwer ringenden künstlerischen Nachwuchses“.¹³³ Das Vorhaben wurde von dem Pianisten Willy Rehberg angeregt und unter dem Protektorat des Fürsten zu Fürstenberg gemeinsam mit der *Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen* um ihren Vorsitzenden Georg Mall erstmals im Spätsommer 1921 realisiert. Um der Unternehmung von Beginn an eine bedeutungsvolle Ausstrahlung zu verleihen, wurde außerdem ein Ehrenausschuss eingesetzt,

¹²⁸ Thomas Mann: *Doktor Faustus* (wie Anm. 122), XXXVI, S. 564.

¹²⁹ Sprecher 1992, S. 22.

¹³⁰ CH-Wmka Dep MK 338/7, 384/113.

¹³¹ Thomas Mann: *Doktor Faustus* (wie Anm. 122), XXXIX, S. 605f. Die von Alfred Chiodera erbaute Jugendstilvilla in der heutigen Genferstrasse wurde im Jahr 2000 umgebaut, CH-Zsta StZVH Schachtel 24.

¹³² Brief von Burkard an Schönberg, 05.03.1921, zit. nach: Badische Landesbibliothek Karlsruhe (Hrsg.): „Liebhaber und Beschützer der Musik“. Die neu erworbene Musikaliensammlung der Fürsten zu Fürstenberg in der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe 2000, S. 265f.

¹³³ Ebd., S. 266.

dem Ferruccio Busoni, Siegmund von Hausegger, Arthur Nikisch, Max von Pauer, Hans Pfitzner und Franz Schreker angehörten und Richard Strauss vorstand – Arnold Schönberg war hingegen nicht für dieses Gremium vorgesehen.¹³⁴ Trotz der selbstempfundenen „Höhe seiner Meisterschaft“ sollte er lediglich als „Vertrauensmann“ agieren und hatte deswegen sein Mitwirken zu diesem Zeitpunkt vehement verweigert.¹³⁵ Über repräsentative Zwecke hinaus haben aus dem Ehrenausschuss vor allem Busoni und Schreker durch Ermunterungen und Empfehlung junger Komponisten aktiv zur Programmgestaltung beigetragen. Aus über 600 Einsendungen von 137 Komponisten stellte Heinrich Burkard gemeinsam mit seinen Kollegen des Arbeitsausschusses, Joseph Haas und Eduard Erdmann, 1921 das Programm zusammen, auf dem neben Hindemiths Drittem Streichquartett op. 16 und Alban Bergs Klaviersonate op. 1 entsprechend den Empfehlungen Busonis und Schrekers Werke ihrer Schüler Philipp Jarnach sowie Wilhelm Grosz, Alois Hába und Ernst Křenek figurierten.¹³⁶ In seinem Brief vom 23. Mai 1921 hatte Busoni außerdem auf seine Schweizer Schüler Luc Balmer und Reinhold Laquai aufmerksam gemacht und wiederholte seine Empfehlungen im Februar des nächsten Jahres, sodass für das Fest vom 30./31. Juli 1922 Laquais Klarinettensonate angenommen wurde.¹³⁷ Der Komponist und der Klarinetrist Edmondo Allegra, die gemeinsam am 30. Juli 1922 Laquais Sonate für Klarinette und Klavier¹³⁸ „mit vollständiger Hingabe“ und „mit grossem Erfolg“ aufgeführt hatten, vermeldeten dies noch am gleichen Tag Werner Reinhart in Winterthur.¹³⁹ Mit Allegra, der seit 1916 Soloklarinetrist des Tonhalle-Orchesters war, stand Reinhart schon seit einigen Jahren in engem Kontakt: Er lieh ihm seine Instrumente, tauschte sich mit ihm über Klarinettenliteratur aus; und Allegra, der zur Uraufführungsbesetzung der *Histoire du Soldat* gehörte, war es auch, der die Reinhart

¹³⁴ Aufgelistet auf dem Titelblatt des Programmheftes von 1921, abgedruckt in: Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen (Hrsg.): Musikfreunde. Bilder aus der bewegten Geschichte eines Donaueschinger Vereins 1913–2013, Donaueschingen 2013, S. 41.

¹³⁵ Häusler, Joseph: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen. Kassel 1996, S. 11, 63f. Hier auch die Absage Schönbergs, die keine direkte war, sondern eine von Alban Berg kommunizierte.

¹³⁶ Häusler 1996, S. 12, 16ff., 424.

¹³⁷ Brief von Busoni an Burkard, 23.04.1921, D-DO, abgedruckt bei Häusler 1996, S. 21 (jedoch ist die Jahreszahl abgeschnitten); Nachweis durch die Datenbank der Universität Regensburg ID 21-2/253 (alte Signatur 21 b 5/6). Brief von Busoni, 21.02.1922, D-DO, Datenbank-Regensburg ID 22-3/188 (22 c 226). Zur Beziehung von Busoni zum Schweizer Musikleben und späteren Kompositionsschülern, siehe auch: Graf, Norbert: Auch wir „Zu Lebzeiten vielleicht gar nie aufgeführt“? Schweizer in den Meisterklassen für Komposition von Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg in Berlin (1921–1933), in: Walton, Chris et al. (Hrsg.): Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945. Bern 2005, S. 89–102.

¹³⁸ Im Nachlass nicht nachzuweisen (CH-BEI, SLA-Mus-R.Laquai); RISM Schweiz verzeichnet nur eine Zweite Sonate für Klarinette in B und Klavier op. 32 von 1924 (Ms-Mf-11,31).

¹³⁹ Postkarte Allegra/Laquai-WR, 30.07.1922, ID 1770; siehe Abb. 13.

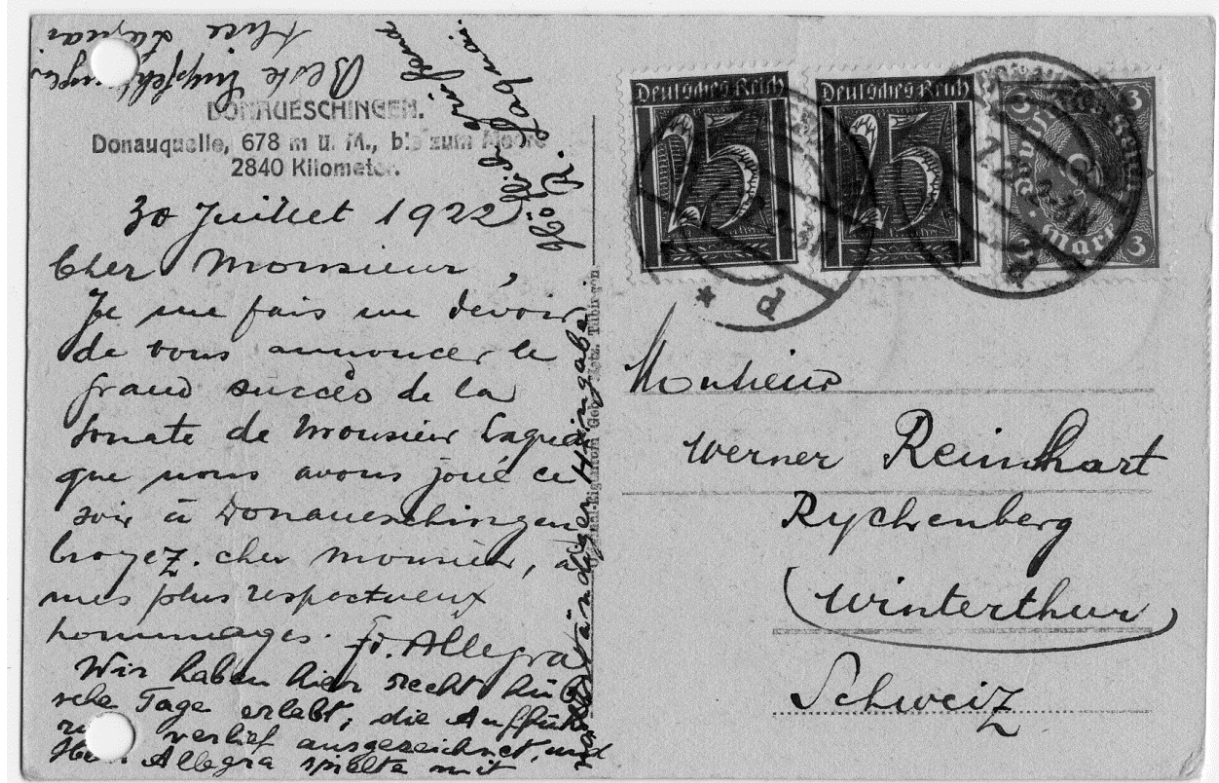
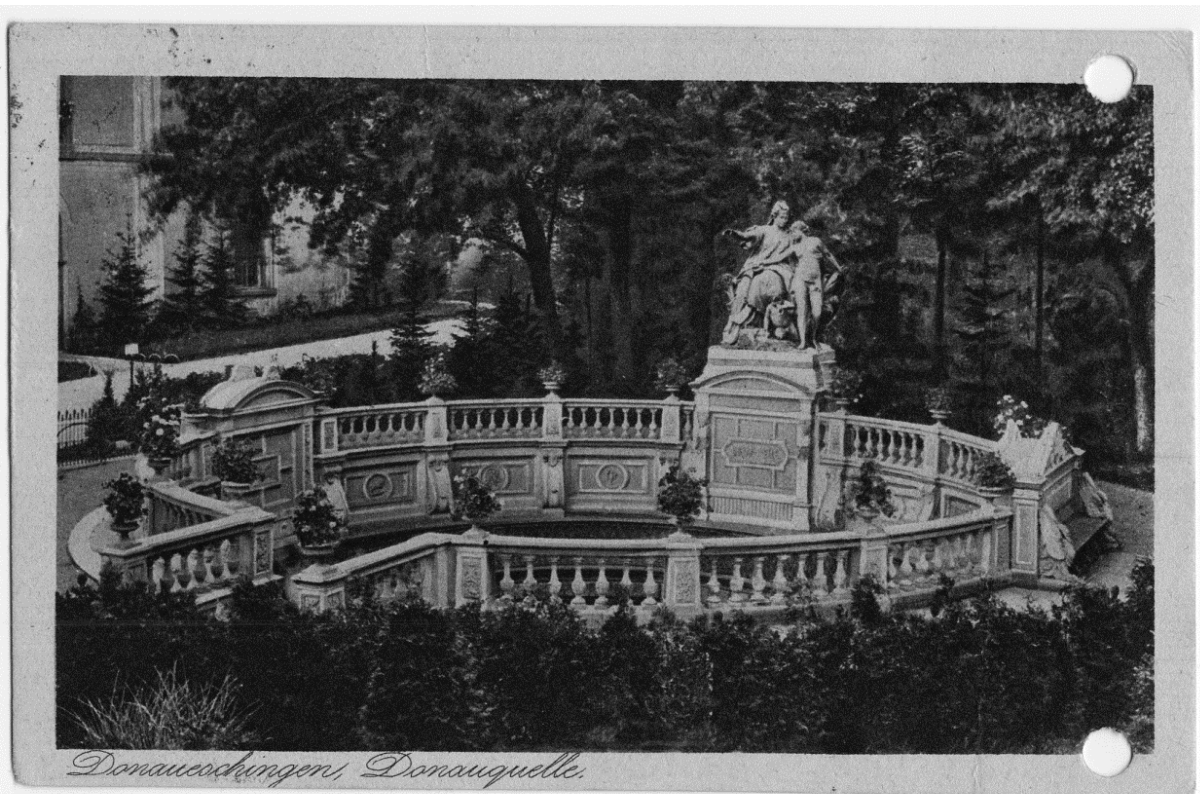


Abb. 13: Kartengruss von den Zweiten Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst in Donaueschingen 1922: Edmondo Allegra und Reinhold Laquai berichten Werner Reinhart von ihrem Erfolg mit Laquais Klarinettensonate. (CH-Wmka, ID 1770)

gewidmeten *Trois pièces pour clarinette solo*¹⁴⁰ von Strawinsky uraufführte, ihm freudig von der Widmung von Busonis Concertino für Klarinette und kleines Orchester op. 48 und dessen Kadenz zu Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 berichtete. Der Kontakt brach erst ab, als Allegra 1925 von Serge Koussevitzky zum Boston Symphony Orchestra berufen wurde.¹⁴¹ Im Jahr der Aufführung von Allegra und Laquai in Donaueschingen wandte sich Reinhart außerdem einem Komponisten zu, der bereits für die ersten Kammermusik-Aufführungen im Gespräch war: Heinrich Kaminski. Der bereits in der Gunst Reinharts stehende komponierende Dirigent Franz von Hoesslin hatte in seinem Empfehlungsschreiben vom März 1921 jedoch nicht nur Kaminskis Streichquartett und Streichquintett nachdrücklich angepriesen, sondern bei gleicher Gelegenheit auch ein fürstliches Stipendium für ihn erbeten.¹⁴² Doch in Donaueschingen wurden vorerst weder seine Werke aufgeführt, noch wurde ihm eine Unterstützung des Fürsten zuteil. Stattdessen ließ Werner Reinhart im April 1922 durch Vermittlung von Walter Braunfels einen „ebenso grossmütigen wie grosszügigen Auftrag“ für ein „kammermusikal[isches] Clarinettenwerk“ an Kaminski ergehen.¹⁴³ Es ist davon auszugehen, dass es Reinhart, der sonst nie Aufträge vergab, auch in diesem Fall nicht um eine Art Selbstverwirklichung für sein Instrument ging, sondern dass er sich den charakterlichen Gegebenheiten seines Gegenübers anpasste. Denn wahrscheinlich hätte Kaminski eine Hilfe auf anderem Wege nicht angenommen. Nicht nur Kaminski, sondern auch Braunfels dankte Reinhart in einem überschwänglichen Brief im Herbst 1922, denn er „wusste auch nicht, nachdem wir nun materiell alle am Ende sind“, wie Kaminski ohne Reinharts „Beistand sich noch über Wasser halten sollte“: Reinharts Wirken „wäre in normalen Zeiten schon dankenswert genug gewesen; jetzt wird es zur kulturellen Rettung“.¹⁴⁴ Doch mit diesem hymnischen Lob nicht genug. Braunfels fuhr mit dem Vorschlag fort, „alle 2–3 Jahre (ja nicht öfters!) ein besseres Donaueschingen oder Salzburg in Winterthur“ zu veranstalten, denn „Donaueschingen hat in seinem Fürsten zwar einen Mäcen aber keinen Musikverständigen; es liesse sich bei dem seltenen Zusammentreffen von Mitteln u. Verständnis etwas weit besseres wie an beiden Orten zu Tage fördern“.¹⁴⁵ Anstatt diesem in euphorischer Dankbarkeit begründeten Vorschlag zu entsprechen, wandte sich Reinhart im nächsten Jahr „dem badischen Festort“ zu und wusste in der Folgezeit auch seine „Musikverständigkeit“ dort einzubringen – etwa im Falle des in Auftrag gegebenen

¹⁴⁰ CH-W Dep RS 64/3.

¹⁴¹ Briefe ID 1718–1788.

¹⁴² Brief von Hoesslin, 16.03.1921, D-DO, Datenbank-Regenburg ID 21-1/116 (21 a 120).

¹⁴³ Brief HK-WR, 27.04.1922, ID 3915.

¹⁴⁴ Brief WB-WR, 29.10.1922, Dep MK 350/1b, ID 2765.

¹⁴⁵ Ebd.

„Clarinettenwerks“ von Kaminski. Auch ein wichtiger Wechsel im Arbeitsausschuss dürfte die neue Nähe begünstigt haben, denn 1923 wurde Paul Hindemith in das Gremium gewählt, dessen Mitarbeit als Komponist und Musiker schon zuvor als „unschätzbar“¹⁴⁶ wertvoll erachtet wurde und der in der Folgezeit Erdmann ersetzte.

Reinharts erster Besuch in Donaueschingen 1923 fand nicht im Rahmen der Kammermusik-Aufführungen statt, sondern bereits im Mai, als eines der sieben Festkonzerte anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen veranstaltet wurde – auf dem Programm standen Streichquartette von Max Reger, Ludwig Weber und Johann Friedrich Hoff sowie Alois Hába's vierteltöniges Streichquartett Nr. 2 op. 7.¹⁴⁷ Angeregt hatte die Reise Edward Dent nicht als Konzertausflug, sondern in seiner Funktion als Präsident der ein Jahr nach den Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen und deren Vorbild begründeten *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*: In seinem Brief an Reinhart betonte Dent, dass die Fahrt nach Donaueschingen für beide eine gute Möglichkeit sei, diplomatisch auf den einflussreichen Kritiker der Frankfurter Zeitung Paul Bekker und den bereits 1922 in Donaueschingen als Dirigent in Erscheinung tretenden Hermann Scherchen einzuwirken.¹⁴⁸ Die Ursache dieser beschwichtigenden Maßnahme dürfte die zunehmende Polemik gegen die internationalen Bestrebungen der neuen Gesellschaft gewesen sein, die bereits 1919 durch Hans Pfitzners Pamphlet „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz“ heraufbeschworen worden war und nun bei nationalen bzw. nationalistischen Kräften einige Popularität erfuhr.¹⁴⁹ Bekker, der von Pfitzner als „Führer der jüdisch-internationalen Bewegung der Kunst gebrandmarkt“ worden war, setzte sich bezeichnenderweise erst 1924 dagegen in seiner zwischen scharfer Ironie und milder Versöhnlichkeit pendelnden Schrift „Nationale und internationale Musik in Deutschland und anderswo“ zur Wehr – möglicherweise Zeugnis der Rücksprachen mit Dent und Reinhart, sicher aber seiner Sympathien für die Unternehmungen in Salzburg und Donaueschingen.¹⁵⁰ Hierin liegt wohl auch begründet, dass Bekker zwar Empfehlungen für die Kammermusik-Aufführungen aussprach, jedoch nicht offiziell in der Rolle des „Vertrauensmanns“ in

¹⁴⁶ Brief Burkard-Haas, 26.05.1922, Datenbank-Regensburg ID 22-2/089 (22 b 103). Bennwitz 1961, S. 62. Häusler 1996, S. 46ff.

¹⁴⁷ Häusler 1996, S. 50ff., v.a. S. 53.

¹⁴⁸ Brief EJD-WR, 03.05.1923, ID 3329. Siehe auch WR-HBurkard, 05.05.1923, ID 3067.

¹⁴⁹ Vgl. u.a. Haefeli 1982, S. 80; Krones, Hartmut: Multikulturelles, Internationales, Neues und „Fremdes“ in der Musik. Zweieinhalb Jahrtausende Ächtung des Andersartigen, in: Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien et al. 2008, S. 13–30, hier 20.

¹⁵⁰ Bekker, Paul: Nationale und internationale Musik in Deutschland und anderswo, in: Musikblätter des Anbruch, Jg. 6 (1924), Heft 5, S. 173–177.

Erscheinung treten wollte.¹⁵¹ Dass Scherchen in diesem Zusammenhang der anti-internationalen Hetze ebenfalls in die Schusslinie geriet, überrascht kaum, da er für Donaueschingen von Georg Schünemann – neben Erdmann – gerade wegen seines Rufes als „moderner Musiker“ und Unterstützer der „fortschrittlichen Tendenzen“ empfohlen worden war.¹⁵² Zu den Kammermusik-Aufführungen des Jahres 1923 reiste Werner Reinhart, wenn überhaupt, dann ohne Dent, den die Vorbereitungen für die Internationalen Kammermusikfestspiele der IGNM in Salzburg hielten.¹⁵³ Im Folgejahr intensivierte sich der Austausch mit Burkard, indem Werner Reinhart 1924 erstmals selbst Empfehlungen aussprach – für Albert Moeschingers Drittes Streichquartett d-Moll und Hans Ganz' Fünf Lieder mit Klavier: „Die Werke der beiden jungen Komponisten scheinen mir geeignet für die Donaueschinger Veranstaltungen“.¹⁵⁴ Während der Zürcher Hans Ganz sich bisher „als Dichter einen Namen gemacht“, aber „nun ganz der Musik“ zugewendet habe und von Scherchen in der Studienaufführung des Musikkollegiums Winterthur programmiert worden sei, konnte Reinhart in Bezug auf Moeschinger als Empfehlung auf Studien am Leipziger Konservatorium und bei Courvoisier in München sowie auf erste Aufführungserfolge verweisen.¹⁵⁵ Die Studienaufenthalte des jungen Baslers Moeschinger hatte Reinhart als eine Art Privat-Stipendium finanziert¹⁵⁶; Jahrzehnte später war es im Übrigen Moeschinger, der die im *Doktor Faustus* beschriebene Musik nach Austausch mit Thomas Mann eigenschöpferisch zu realisieren suchte und daraus neue Impulse für sein Schaffen zog (*Vier Studien nach h-e-a-e-es. Dem Andenken Adrian Leverkühns*. Für Thomas Mann, 1948¹⁵⁷). Auch wenn 1924 keines der beiden empfohlenen Werke aufgeführt wurde¹⁵⁸, kam Reinhart dadurch verspätet in den Rang eines „Vertrauensmannes“ und agierte in den kommenden Monaten als solcher. Eine nochmals neue Qualität erreichte die Verbindung Reinharts zu Donaueschingen und Burkard jedoch in der Vorbereitung der Kammermusik-Aufführungen des Jahres 1925.

¹⁵¹ Bennwitz 1961, S. 33. Brief Bekker-Burkard, 09.03.1921, Datenbank-Regensburg ID 21-1/122 (21 a 126).

¹⁵² Burkard, Heinrich: „Die Errichtung von ‚Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst‘ betr.“, 22.12.1920, in: Bennwitz, Hanspeter: Die Donaueschinger Kammermusiktage von 1921–1926. Universität Freiburg i.Br. 1961 [Kopie des Typoskripts], S. 18ff., hier 19.

¹⁵³ Brief EJD-WR, 25.07.1923, ID 3334.

¹⁵⁴ Brief WR-HBurkard, 14.03.1924, ID 3068.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Briefe WR-AMoeschinger, Dep MK 335/18+18a, 364/16; Handschriften in Reinharts Sammlung (tw. Mit Widmung) Dep RS 42/1-5. Vgl. auch Ringgenberg, Helene: Albert Moeschinger. Biographie. Bern 2007

¹⁵⁷ Scherliess 1997, S. 145f. Hier auch Abdruck eines Manuskript-Ausschnitts. Oesch, Hans: Albert Moeschingers Briefwechsel mit Thomas Mann, in: Schweizerische Musikzeitung Jg. 112 (1972), S. 3–11.

¹⁵⁸ Programm bei Häusler 1996, S. 425f.

Kurze Blüte 1925 und Ausklang in Baden-Baden

Im November 1924 äußerte Burkard gegenüber Reinhart den Wunsch, eines der „famosen Konzerte“ in Winterthur besuchen zu können, und erkundigte sich konkret nach jenem mit Strawinskys Beteiligung, das am 26. November 1924 stattfinden sollte: Gern wollte er schon zur Hauptprobe anreisen und einiges für das kommende Musikfest in Donaueschingen mit dem Komponisten besprechen.¹⁵⁹ Nachdem die Donaueschinger Organisatoren für das gerade vergangene Fest – vor allem auf Betreiben Hindemiths – Schönberg als „Arrivierten“ hatten gewinnen können,¹⁶⁰ beabsichtigten sie nun erneut, mit einem großen Namen zu locken: Igor Strawinsky. Burkard wusste um die hervorragenden Kontakte Reinharts zu Strawinsky und ließ sich die günstige Gelegenheit nicht entgehen, im gastlichen Winterthurer Umfeld – wie auch später Paul Sacher¹⁶¹ – die entscheidenden Vorverhandlungen für einen Programmhöhepunkt des Jahres 1925 aufzunehmen. Reinhart lud Burkard auf seine Kosten in das Hotel Löwen ein und informierte über den geplanten Ablauf und Probentermine.¹⁶² Doch im Nachgang dieser Vermittlung, in deren Ergebnis die Uraufführung von Strawinskys Klaviersonate angedacht wurde, stellte sich eine gewisse Lähmung ein, die ihren Grund in einem Entlassungsschreiben von Prinz Max an Burkard hatte.¹⁶³ Auch wenn Fürst Max Egon die „Kündigungsempfehlung“ entkräftete und Burkard zunächst weiterhin im Amt blieb, litten die Vorbereitungen des Festes erheblich unter diesen Bedingungen, sodass Hindemith seinen Freund Burkard nur wenige Monate vor dem angesetzten Termin zur Ordnung rufen musste:

„Auf die ersten Ankündigungen hätten unbedingt die Namen Strawinsky[,] Jarnach und Petyrek gemusst. Merikanto und Tscherepnin sind doch keine Namen, derentwegen irgendwer von weither nach Donaueschingen reist. [...] Strawinskys Adresse hättest Du gleich neulich nach unserer letzten Unterredung oder doch spätestens nach meinem letzten Brief erfahren können, indem Du ein Telefongespräch nach Winterthur angemeldet und dann, wenn schon nicht mit Werner, so doch mit Hans Reinhart gesprochen hättest, der immer daheim ist. Ich begreife gar nicht, wie Du diese wichtige Sache so lange anstehen lassen konntest. Eine Uraufführung von Str[awinsky]. bekommt man doch nicht alle Tage. [...] Es ist für das diesjährige Fest überhaupt schon furchtbar viel versäumt worden, indem wohl alle Welt von

¹⁵⁹ Briefkarte HBurkard-WR, 15.11.1924, ID 3071.

¹⁶⁰ Zu den ambivalenten Reaktionen auf das Fest 1924, das später als der „Höhepunkt der ganzen ersten Donaueschinger Phase“ galt (Häusler 1996, S. 59), von Zeitgenossen jedoch gegenteilig bewertet wurde, sowie zur Rolle Schönbergs in diesem Zusammenhang: Obert, Simon: Anton Webern 1924 in Donaueschingen. Zur Uraufführung der Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 und der Sechs Lieder nach Gedichten von Trakl op. 14, in: Seidel, Wilhelm und Matthias Schmidt (Hrsg.): MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 22 (2007) Heft 2, S. 176–190, v.a. 187f.

¹⁶¹ Siehe Kap. 1.2.

¹⁶² Brief WR-HBurkard, 19.11.1924, ID 3072.

¹⁶³ Wilts, Andreas: Am Anfang war Heinrich Burkard. Wie Donaueschingen zu seinen Musikfreunden und den Musiktagen kam. In: Musikfreunde 2013 (wie Anm. 134), S. 26f. Hier Brief Prinz Max-HBurkard, 18.09.1924.

Deinem Rücktritt und damit dem Schwanken der Veranstaltung erfuhr, aber es ist nichts geschehen, den Leuten klar zu machen, dass das Fest jetzt doch stattfindet. [...] Versuche zu retten, was zu retten ist“.¹⁶⁴

Bereits Ende Mai ließ Reinhart Burkard wissen, dass Strawinsky Scherchen bei einem Treffen die „jetzt fertig gewordene Sonate, die prachtvoll sein soll“, vorgespielt hatte. Entmutigend hingegen wird die weitergeleitete Äußerung Strawinskys gewesen sein, „dass er die Sonate auch [beim IGNM-Fest] in Venedig, wo sie auf dem Programm steht, nicht spielen werde, da er den Sommer über ruhig arbeiten wolle“.¹⁶⁵ Auch seinem Brief vom 02. Juli 1925 setzte Reinhart nach, dass „es aussichtslos ist, ihn [Strawinsky] zu bewegen, jetzt aus seiner Sommerruhe heraus zu gehen“, und er versuchte Burkard zu versöhnen, indem er ihn an die Donaueschinger Leitidee erinnerte:

„Höchstens ein ‚fürstliches‘ Honorar könnte ihn wohl zu einer solchen Reise bewegen, denn bekanntlich ist Strawinsky in dieser Beziehung sehr anspruchsvoll geworden. So interessant es auch gewesen wäre, ihn bei Ihnen dabei zu haben, so werden Sie doch mit mir finden, dass lediglich der ‚Sensation‘ halber eine grössere Ausgabe für seine Mitwirkung nicht gerechtfertigt wäre. Sie erblicken ja mit Recht Ihre Aufgabe im Entdecken von Neuem und Unbekannten, und werden das wohl auch in Zukunft so halten.“¹⁶⁶

Dass die Uraufführung der Klaviersonate von Strawinsky in Donaueschingen einerseits nicht grösser angekündigt wurde und andererseits nicht von Strawinsky selbst gespielt wurde, erklärt sich also nicht, wie Häusler vermutet, aus „Widerständen“ Burkards gegenüber „dem Werk oder dem Komponisten“.¹⁶⁷ Stattdessen führte eine ganze Reihe von Ursachen – die verschleppte Vorbereitung, Strawinskys Rückzug in sein Kompositionsrefugium, seine hohen Honorarvorstellungen und die Unsicherheit, ob überhaupt ein Interpret gefunden werden könne¹⁶⁸ – dazu, dass schließlich Felix Petyrek „quasi in elfter Stunde das Stück sich zurechtlegen musste“¹⁶⁹ und die Klaviersonate uraufführte. Von dem Schreker-Schüler

¹⁶⁴ Brief PH-HBurkard, 09.06.1925, D-Do, Datenbank-Regensburg ID 25-2/004 (25 b 2, 3). Vgl. auch Häusler 1996, S. 79 und Zintgraf, Werner: Neue Musik 1921-1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim. Horb am Neckar 1987, S. 24.

¹⁶⁵ Brief WR-HBurkard, 23.05.1925, ID 3080.

¹⁶⁶ Brief WR-HBurkard, 02.07.1925, ID 3081.

¹⁶⁷ Vgl. Häusler 1996, S. 77. Häusler spricht außerdem davon, dass ein „Gerücht“ wissen wolle, dass „Strawinskys persönliche Anwesenheit [...] an überhoher Gagenforderung gescheitert“ sei, „doch findet sich dafür in den Unterlagen kein Hinweis“. Dieser sei hiermit geliefert und das „Gerücht“ zumindest konkretisiert.

¹⁶⁸ Bereits im April schrieb Burkard an Reinhart, dass Strawinskys Klaviersonate zwar vorgesehen sei, aber „deren Auff[üh]run[g] vielleicht daran scheitert, dass wir keinen Interpreten finden“. Aus diesem Grund erkundigt sich Burkard im gleichen Brief danach, „ob Strawinsky bis zu unserm Fest, das am 25. u. 26. Juli stattfindet, nach Europa zurückkommt und welches seine Anschrift ist“. Brief HBurkard-WR, 23.04.1925, ID 3078.

¹⁶⁹ Brief WR-AWeissmann, 03.08.1925, CH-Wmka, zit. nach Sulzer I, S. 56.

Petyrek, der seit einigen Jahren intensiv mit Hans Reinhart¹⁷⁰ zusammenarbeitete, waren zwei Werke ins Programm aufgenommen worden; aufgrund finanzieller Engpässe spielte er nicht nur seine Fugen, sondern übernahm auch den Klavierpart bei anderen Konzertbeiträgen von Hanns Eisler und Otto Siegl.¹⁷¹ Dass diese Lösung für die Klaviersonate von Strawinsky keine optimale war, musste auch Reinhart insofern eingestehen, als noch in Donaueschingen mit den anwesenden IGNM-Mitgliedern entschieden wurde, für die geplante Aufführung beim IGNM-Fest Anfang September in Venedig doch Strawinsky selbst zu engagieren und dessen Konditionen von „cinq milles [francs] français“¹⁷² anzunehmen: „la sonate ne devra pas manquer au programme de Venise et je suis sûr qu'elle fera un tout autre effet jouée par l'auteur que par un autre pianiste“.¹⁷³ Reinhart erklärte sich im Brief an Alfredo Casella, Jurymitglied für Venedig, bereit, sich an den 5'000 Francs zu beteiligen, wenn diese Honorarforderungen die finanziellen Möglichkeiten der italienischen IGNM-Sektion überstiegen. Außerdem vermittelte Reinhart Strawinsky zeitgleich für November 1925 eine Schweiz-Tournee, wobei Reinhart die fehlende und von Strawinsky geforderte vierte Station dadurch ersetzte, dass er für eine „audition privée“ beim Musikkollegium Winterthur kurzerhand die doppelte Gage in Höhe von 2'000 CHF zahlte.¹⁷⁴ Während Strawinsky in Winterthur regelmässig zu Gast war, führte ihn sein Weg erst sehr viel später nach Donaueschingen, wo er 1957 die Erstaufführung seiner Ballettmusik *Agon* dirigierte und die nächsten zwei Jahre Hausgast des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg war. Zu dessen Andenken schrieb er 1959 das 1-minütige *Epitaphium*.¹⁷⁵ Was nun die finanzielle Unterstützung von Donaueschingen anbelangte, so wurde Reinhart auch hier im Jahr 1925 tätig, um die „verdienstliche Sache“ zu unterstützen.¹⁷⁶ Denn durch Hermann Scherchen hatte Reinhart wohl noch früher als „alle Welt“ bereits im Januar 1925 von der Kürzung des Fürsten-Patronats erfahren und Burkard ließ im persönlichen

¹⁷⁰ Siehe Kap. 2.4.

¹⁷¹ So begleitete er Hanns Eislers Lieder op. 2 und Otto Siegls Sonate für Violine und Klavier op. 39, vgl. Programm Häusler 1996, S. 426.

¹⁷² Brief IS-WR, 01.08.1925, CH-Wmka Dep MK 343/70+70a. Siehe zu den Verhandlungen zwischen Reinhart und Strawinsky auch Sulzer I, S. 53ff., wobei der Hinweis Sulzers zu korrigieren wäre, dass Reinhart erstmals durch Scherchen von Strawinskys Klaviersonate gehört habe (S. 55).

¹⁷³ Brief WR-ACasella, 04.08.1925, ID 3284.

¹⁷⁴ „Ces concerts [in Zürich, Winterthur und Basel] ont été arrêtés aux conditions que vous m'aviez posées, soit 1000 francs suisses par concert. Si je ne peux pas vous trouver le quatrième concert, il sera entendu que la différence de 1000 francs pour combler la somme globale vous sera garantie par moi.“ Brief WR-IS, 14.08.1925, CH-Wmka Dep MK 367/9. Siehe auch Sulzer I, S.53ff.

¹⁷⁵ D-KA Mus. Ded. 107, abgebildet in: „Liebhaber und Beschützer der Musik“ 2000, S. 284f. Häusler 1996, S. 77.

¹⁷⁶ Brief WR-HBurkard, 02.07.1925, ID 3081.

Briefwechsel genauere Erläuterungen folgen.¹⁷⁷ Jedoch war es nicht Burkard, der offensiv auf Reinhart zuing, sondern Reinhart hatte seine Empfehlungen neuer Kompositionen für Donaueschingen mit einer zurückhaltenden Zusicherung verbunden, finanziell behilflich sein zu können: „Sollte im Falle der Annahme obiger Werke eine Sicherstellung der mit der Aufführung verbundenen Spesen erforderlich sein, so wäre ich gerne bereit, von mir aus etwas dafür zu tun, aber ich verstehe, dass die Jury natürlich ganz unabhängig von solchen Erwägungen zu urteilen hat“.¹⁷⁸ Die Werke, die ihm in diesem Jahr „geeignet schienen“, waren Kaminskis *Quintett für Clarinette, Horn, Violine, Bratsche, Violoncell* – der „grosszügige Auftrag“ Reinharts von 1922 – und Erhard Ermatingers Streichquartett op. 2, das Reinhart selbst nur flüchtig kannte, von dem ihm jedoch Scherchen, Andreae und Křenek „viel Gutes“ berichtet hatten. Burkard dankte Reinhart nicht nur für die „frdl. Vermittlung“ zweier Werke, die später beide angenommen wurden, sondern vor allem für seine „großherzige Bereitwilligkeit [...], ev. die Ermöglichung der Aufführung“ erleichtern zu wollen und „für das tätige Interesse“, das er „der Donaueschinger Sache“ entgegenbringe.¹⁷⁹ Denn der Fürst wolle zwar „das Protektorat beibehalten, seine finanzielle Unterstützung wird sich aber auf einen bestimmten Beitrag beschränken“ – „nicht ausreichend, um das Fest würdig und künstlerisch einwandfrei abzuhalten“.¹⁸⁰ So sei man möglicherweise gezwungen, „wertvolle Werke zurückweisen zu müssen, wenn ihre Besetzung eine etwas ungewöhnlichere wäre“, und für Kaminski könnten schon „die benötigte Klarinette und das Horn Schwierigkeiten bereiten“.¹⁸¹ Von Mai 1925 an wurden die Verabredungen zu Reinharts Beitrag konkreter: Er sagte zunächst als „Honorar für Proben und Aufführung von Kaminski“ 200.– Mark pro Künstler zu und versprach „allfällige Supplementshonorare an die Betreffenden für Uebernahme anderer Werke bis zu maximum weitem Mk. 1000.– pauschal zu tragen, wenn dies nötig sein sollte“.¹⁸² Und nicht nur diese Notwendigkeit sollte eintreten, sondern auch eine weitere Zusicherung sollte greifen, die Reinhart im Juli 1925 gegenüber Burkard gemacht hatte: „Sollten Sie mit den betreffenden Künstlern bezüglich der Mehrforderungen nicht ins Einvernehmen gelangen, so übernehme ich auch noch den über die zugesagten 2000 Mark hinausgehenden Betrag, und erwarte dann nur Ihre endgültigen Weisungen“. Wie aus dem Finanzierungsplan hervorgeht, steuerte Reinhart schließlich

¹⁷⁷ Briefe WR-HBurkard, 22./25.01.1925, ID 3073/74.

¹⁷⁸ Brief WR-HBurkard, 22.01.1925, ID 3073. [Erwägungen korr. aus: Fragen]

¹⁷⁹ Brief HBurkard-WR, 25.01.1925, ID 3074.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Brief WR-HBurkard, 23.05.1925, ID 3080.

3'000.– Mark bei – ein beachtlicher Anteil, wenn man bedenkt, dass das Fürstenhaus im Gegensatz zu früheren Jahren nur noch 4'000.– Mark gezahlt hatte. Aufgrund dessen im *Donaueschinger Tagblatt* als „großherzige[r] Gönner und Freund“ prominent erwähnt, der „außerhalb Badens“ gewonnen werden konnte, wurde Reinhart als „leuchtendes Vorbild deutsch-schweizerischer Kulturgemeinschaft“ gewürdigt und es wurde zugleich vermeldet, „daß Herr Reinhardt (sic) der Gesellschaft [der Musikfreunde] auch künftig seine Liebe und Förderung angedeihen lassen will“.¹⁸³ Dies tat er, indem er der Musikvereinigung im Folgejahr erneut die gleiche Summe zusprach.¹⁸⁴

Nicht immer waren die Empfehlungen Reinharts jedoch derart von Erfolg gekrönt wie 1925, denn etwa Conrad Beck wurde 1926 gleich in drei Anläufen abgelehnt: Weder das von Reinhart empfohlene Streichtrio noch die Violinsonate oder die nachgereichte Cellosonate wurden von der Jury zur Aufführung ausgewählt, da trotz „starke[r] Zukunftshoffnungen“ doch „[m]anches Unfertige [...] neben hübschen Einzelzügen“ stehe.¹⁸⁵ Nachdem Beck für das erste Fest in Baden-Baden 1927 auf eine Eingabe verzichtet hatte¹⁸⁶, unternahm Reinhart für ihn im nächsten Jahr einen erneuten Versuch mit der ihm gewidmeten Kantate *La mort d'Oedipe*. Doch Burkard und Hindemith hatten sich abermals „nicht entschliessen können, die Kantate von Conrad Beck in unser Programm aufzunehmen“, da „vier doch noch bessere Kantaten“ vorgelegen hätten.¹⁸⁷ Von Scherchen auf dem Laufenden gehalten, war Reinhart bei keinem der drei Feste in Baden-Baden anwesend und hat ihnen wohl außer den Empfehlungen auch keine Unterstützung zukommen lassen, während er jedoch Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen blieb.¹⁸⁸ Die Gründe für die zunehmende Entfernung dürften anfangs in den Absenzen Reinharts aufgrund von geschäftlichen Auslandsaufenthalten gelegen haben, später jedoch in den Veränderungen, welche die neue Ausrichtung für Baden-Baden und Berlin mit sich brachten.¹⁸⁹

¹⁸³ Musikfreunde 2013 (wie Anm. 134), S. 25f. und 41f. „Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde“, *Donaueschinger Tagblatt*, 29.09.1925. Für die Hinweise auf den Finanzierungsplan und die Berichterstattung sei Herrn Horst Fischer herzlich gedankt.

¹⁸⁴ V.a. Briefe WR-HBurkard, 24.02.1926 und 12.07.1926, ID 3087/90.

¹⁸⁵ Briefe WR-HBurkard, 12.01.–12.04.1926, ID 3085–89, hier 26.03.1926, ID 3088. Siehe auch Kap. 1.2.

¹⁸⁶ Brief CB-WR, 18.02.1927, 2517.

¹⁸⁷ Brief HBurkard-WR, 05.06.1928, ID 3093. *La mort d'Oedipe*: CH-W Dep RS 3/3. Siehe auch Kap. 1.2.

¹⁸⁸ Brief WR-GMall, 05.04.1927, CH-Wmka Dep MK 382/19.

¹⁸⁹ Ausführlich bei Häusler 1996, S. 92–116; Musikfreunde 2013, S. 23–29, 43–45; Bennwitz 1961, S. 177–191. Zur Entscheidung für den Standort ausserdem: Schade, Luitgard: Baden-Baden – eine „musikalische Metropole allerersten Ranges“, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*. Karlsruhe 2010, S. 246–250.

Rückkehr 1939 und nach 1945

In den Programmen des Jahres 1926 begegnete erstmals ein Komponist, dessen Name heute weitestgehend vergessen ist, sich aber spätestens von 1934 an nicht von ambivalenten Attributen trennen lässt: Hugo Herrmann. Eine „unleugbare kompositorische Begabung“¹⁹⁰ zu Beginn, weshalb seine Werke nach 1926 auch in den Jahren 1928/29 für Baden-Badener Programme angenommen wurden, paktierte er mit den nationalsozialistischen Machthabern und übernahm unter neuen politischen Vorzeichen zwischen 1934 und 1937 die Leitung der Musikfeste in Donaueschingen. In dieser Zeit wurden hier Werke wie die Straßenkantate „Sei auch ein Träger dieser deutschen Tat“ (nach Texten aus Reden von NS-Führern) gespielt. 1938 wurde Herrmann wegen mangelnder Linientreue aus seinem Amt entlassen, um 1939 doch in die NSDAP einzutreten und 1946 den Versuch zu unternehmen, gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde die Donaueschinger Musikfeste unter eigener Leitung wiederzubeleben.¹⁹¹ Auch nach Winterthur gibt es eine direkte Verbindung von Hugo Herrmann, jedoch nicht zu Werner, sondern zu Hans Reinhart, dessen Gedichte die Vorlage für *Zwei Männerchöre* Herrmanns bilden.¹⁹² Diese entstanden vermutlich im Jahr 1929, denn im Oktober 1928 schrieb der Winterthurer Dichter an Herrmann, dass er „sehr gespannt“ sei auf Herrmanns neue Kammeropern, seine Sinfonie, „[n]icht minder auch auf die Lieder, die Sie aus meinen alten Gedichten herauskristallisieren werden“ und auf seine Auswahl und Umsetzung.¹⁹³

Da Herrmann bereits 1938 von seiner Donaueschinger Leitungsfunktion entbunden worden war, kam das Engagement des Winterthurer Streichtrios 1939 nicht aufgrund dieser Verbindung zustande, sondern möglicherweise eher wegen der guten Kontakte zu Joseph Keilberth, der als Generalmusikdirektor von Karlsruhe für die Programme der beiden „Oberrheinischen Musikfeste“ 1938/39 zumindest in Teilen verantwortlich zeichnete.¹⁹⁴ Bereits im Januar 1939 hatte Werner Reinhart Walter Braunfels von dem KdF-Konzert des Winterthurer Orchesters in Konstanz berichtet und Keilberth als „ganz grosse Begabung und

¹⁹⁰ Häusler 1996, S. 85. Auch Alfred Einstein sah in ihm 1929 einen der „begabtesten jüngeren deutschen Komponisten“, zit. nach Nägele, Reiner: „Das Führerprinzip muß zum Durchbruch kommen“. Anmerkungen zu „Lebenswerk“ des Komponisten Hugo Herrmann, in: Budday, Wolfgang (Hrsg.): Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. Tutzing 2000, S. 163.

¹⁹¹ Nägele 2000, S. 163–182. Musikfreunde 2013, S. 46–53. Häusler 1996, S. 85, 117ff, 431–436. Gervink, Manuel: [Rezension] Werner Zintgraf: Neue Musik 1921 bis 1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim. (=Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 2), in: Die Musikforschung, 43. Jg. (1990), H. 3, S. 286–288.

¹⁹² 1. Abend im Neckartal, 2. Seliger Sommer. Druckexemplar: CH-W Ms HR 57/11. Siehe auch „Hans Reinhart in seinem Werk“ 1941, S. 360.

¹⁹³ Brief HR-HHerrmann, 09.10.1928, zit. nach Zintgraf 1987, S. 37.

¹⁹⁴ Vgl. Zintgraf 1987, S. 103.

würdig der einstigen Stätte Mottl's“ gelobt, der „auch menschlich eine ganz erfreuliche Erscheinung“ sei.¹⁹⁵ Für März und Mai 1940 waren mit Keilberth außerdem „Austauschkonzerte“ geplant, bei denen der Karlsruher Kapellmeister auch in Winterthur zu Gast gewesen wäre, was sich schließlich erst von 1951 an in seiner Funktion als ständiger Gastdirigent des Musikkollegiums Winterthur realisieren sollte.¹⁹⁶ Diese irritierende Art der Pflege „gute[r] nachbarschaftliche[r] Beziehungen zu Deutschland“ am Vorabend des Zweiten Weltkrieges, von der Reinhart scheinbar unbedarft gerade auch noch seinem halbjüdischen und in innerer Emigration an der Schweizer Grenze lebenden Protégé Braunfels berichtete, wird wohl nur durch die von Reinhart geäußerte Überzeugung verständlicher, als „Neutrale“ agiert und sich „nach allen Seiten Unabhängigkeit immer bewahrt“ zu haben.¹⁹⁷ Damit stand das Musikkollegium jedoch keineswegs allein, denn dem Engagement des Winterthurer Streichtrios war bereits 1938 die Verpflichtung des Basler Kammerorchesters unter Leitung von Paul Sacher vorausgegangen. Die Einladung der ausländischen Gast-Ensembles und die Programmgestaltung gleichermaßen wurden für die Jahre 1938/39 mit der Ausrichtung auf den „alemannischen Raum“ gerechtfertigt. Entsprechend präsentierten Sacher und sein Orchester neben Werken von Isaac und Senfl Kompositionen von Albert Moeschinger, Willy Burkhard und Rudolf Moser, während die Winterthurer die Streichtrios von Conrad Beck, Frank Martin und Volkmar Andreae aufführten.¹⁹⁸ Auch Werner Reinhart war zum zweiten „Oberrheinischen Musikfest“ gereist und nahm die Zustellung der Druckschrift „Kulturarbeit im Kreis Donaueschingen“ durch die Kreisleitung der NSDAP zum Anlass, nicht nur dafür „verbindlichsten Dank“ auszusprechen, sondern an die persönliche Begegnung mit Eberhard Sedelmeyer – 1934 bis 1945 Bürgermeister in Donaueschingen und zugleich NSDAP-Kreisleiter – und die „so schönen Eindrücke“ des Festes zu erinnern: „Einmal mehr wurde mir dabei auch bewusst, wie wertvoll und wichtig in der heutigen Zeit eine solche Fühlungnahme über die Grenzen hinweg ist. Möge das auch auf unserer Seite immer besser verstanden werden.“¹⁹⁹ Dass diese Zeilen in ihrer Unverbindlichkeit verschiedene Lesarten zulassen – weder ganz frei von Opportunismus, noch ausschließlich ein Zeugnis von „neutraler“ Diplomatie –, gehört wohl zu den Eigenarten

¹⁹⁵ Brief WR-WB, 13.01.1939, ID 2872. Das Konzert fand am 10.01.1939 statt; Keilberth vermerkt in seinem Tagebuch dazu: „Grosser Erfolg. Sehr gutes Orchester“. Diese frühe Verbindung zwischen Keilberth und dem Musikkollegium Winterthur findet erst Erwähnung in: Keilberth, Thomas: Joseph Keilberth. Ein Dirigentenleben im XX. Jahrhundert, hrsg. von Hermann Dechant. Wien 2007, S. 55. In anderen Darstellungen wird lediglich auf das spätere Engagement als ständiger Gastdirigent von 1951 bis zu seinem Tod 1968 hingewiesen. Kurmann 2004, S. 85ff. FS MKW II, passim.

¹⁹⁶ Brief WR-WF, 18.10.1940, ID 3440.

¹⁹⁷ Ebd. Siehe auch Kap. 4.2 sowie 5.1.

¹⁹⁸ Vgl. Häusler 1996, S. 119ff., 433ff. Zintgraf 1987, S. 95–104.

¹⁹⁹ Brief WR-Kreisleitung NSDAP Donaueschingen, 10.06.1939, CH-Wmka Dep MK 391/134.

des Reinhart'schen Netzwerkes, das ohne die direkten Verbindungen in alle politischen Lager wohl weitaus weniger wirksam gewesen wäre. Die Tragweite und Gefährlichkeit der politischen Veränderungen realisierte Reinhart möglicherweise erst in letzter Konsequenz, als das Musikkollegium Winterthur aufgrund des Engagements von Hermann Scherchen in den Verdacht der „Deutschfeindlichkeit“ geraten und 1940 der eigene Musikbetrieb gefährdet worden war.²⁰⁰

Dass Werner Reinhart auch am Wiederaufbau des Donaueschinger Musiklebens nach 1945 Anteil nahm, belegt etwa ein Brief der französischen Militärregierung vom 12. September 1946.²⁰¹ Darin nahm der Beauftragte der Militärregierung, Noel, Bezug auf eine Unterhaltung mit Reinhart am 28. Juli 1946, sodass Reinhart aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem ersten Musikfest „Neue Musik Donaueschingen“ anwesend war. Noel schrieb Reinhart, dass die angedachten „journées culturelles“ am 27. Oktober 1946 beginnen sollten und dass er außerordentlich erfreut wäre, bei dieser Gelegenheit Schweizer Kunstwerke aus der Sammlung des Bruders, vermutlich Oskar Reinharts, auszustellen. Er erbittet außerdem eine schnelle Benachrichtigung über weitere geplante Projekte, deren Inhalte und Realisierung jedoch nicht zu belegen sind.

Auch Georg Mall, der die Neubegründung der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen nach deren Auflösung 1934 seit Kriegsende voran getrieben hatte und im Mai 1946 endgültig realisierte,²⁰² wandte sich erneut an Werner Reinhart. Er ließ ihm im Juni 1947 euphorisch „das endgültige Programm für die diesjährige Veranstaltung“ zugehen, „die eine neue Epoche der Musik einleiten“ sollte: „Wir würden uns ausserordentlich freuen, Sie wiederum hier begrüßen zu können“.²⁰³ Doch das für ihn reservierte Zimmer im Schloss bezog Reinhart im Juli 1947 nicht, sondern sagte wenige Tage vor dem Fest ab, da er „nicht von hier [Winterthur] abkömmlich“ sei.²⁰⁴ Dass Reinhart die Neubegründung der Donaueschinger Musikfeste in den Jahren 1946/47 – nun als neuer „Hoffnungsort“ nach 1945 – ebenfalls durch Zuwendungen unterstützte, ist zumindest nicht auszuschließen.²⁰⁵

²⁰⁰ Siehe dazu Kap. 1.2 sowie 5.1.

²⁰¹ Brief Gouvernement Militaire en Allemagne / H[...] Noel an WR, 12.09.1946, CH-W Ms Sch 131/37.

²⁰² Zur Neugründung der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen und den Musikfesten 1946/47, siehe: Musikfreunde 2013, S: 51ff. Häusler 1996, S. 122-130.

²⁰³ Brief GdMD/GMall-WR 23.06.1947, CH-Wmka Dep MK 331/23.

²⁰⁴ Brief WR-Gdmd/GMall, 19.07.1947, CH-Wmka Dep MK 376/42.

²⁰⁵ Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen findet sich ein Brief von Georg Malls Sohn Roland, der darauf hinweist, „dass sich nicht nur das Fürstenhaus, sondern auch die Winterthurer Kunstmäzene (letztere 1946 und 1947 mit einem Beutel voll Goldmünzen) als Gönner erwiesen hatten“ (12.09.1988). Herrn Horst Fischer sei für diesen Hinweis herzlich gedankt. Doch erscheint generell nicht nur der Modus des Geldtransfers eher untypisch, sondern ist für 1947 sogar auszuschließen, dass Werner Reinhart anwesend war.

4 Komponisten- und Werkförderung

4.1 Zwischen „Freundschaftsbeweis“ und „Tauschgeschäft“: Die Handschriftensammlung als Dokument des Mäzenatentums

Die Widmungen: Von Strawinsky bis Schoeck

Etwa zur gleichen Zeit und quasi als Pendant zum Beginn der institutionellen Förderung, die Werner Reinhart zunächst dem Musikkollegium Winterthur und dem Schweizerischen Marionetten-Theater Ende der 1910er-Jahre angedeihen ließ, setzte auch seine Komponisten- und Werkförderung ein. Um die Ausmaße dieser Fördertätigkeit in Breite und Tiefe nun zu umreißen, stellt seine Handschriftensammlung eine aufschlussreiche Quelle dar. Vor dieser Folie bezeugt der Sammlungsschwerpunkt „Zeitgenössische Musik“¹ nicht nur das gesteigerte Interesse des Sammlers, sondern verweist im Falle Reinharts auf den Kristallisationspunkt der Entstehung der Sammlung. Außerdem bekunden die vorhandenen Widmungen einerseits, dank ihrer Datierungen bzw. der Hinweise auf den Anlass der Übergabe, den Eingang der Manuskripte und anderen Sammlungsgegenstände in die Sammlung Reinharts und lassen dadurch die Genese derselben nachvollziehen; andererseits offenbaren die Formulierungen der Widmungszeilen Näheres zur Beziehung des Verfassers zum Sammler.

Wie eine Klammer umschließen bezeichnenderweise zwei Werke, die in ihrer Entstehung aufs Engste mit Reinhart verbunden sind, die Sammlungsbestände: Zum einen die *Histoire du Soldat* von Igor Strawinsky (1882–1971) und Charles Ferdinand Ramuz (1878–1947) als Auftakt einer individuellen Förderung mit Fokus auf die Realisierung einer Konzertunternehmung im Jahr 1918, wobei die dazugehörigen Manuskripte und Skizzen zu den frühesten Sammlungsstücken in Werner Reinharts beachtlicher Kollektion zählen.² Zum andern ging Othmar Schoecks Orchesterlieder-Zyklus *Befreite Sehnsucht* op. 66, den er „Werner Reinhart zum Gedächtnis“ kurz nach dessen Tod komponierte, als einzige Handschrift posthum 1952 in die Sammlung bzw. die Rychenberg-Stiftung ein.³ Othmar Schoeck (1886–1957) gehörte, nachdem Hans Reinhart bereits 1908 Kontakt mit dem Reger-Schüler in Leipzig zum Zwecke einer möglichen Vertonung seiner Dichtung *Der Garten des Paradieses* aufgenommen hatte, später zu dem Kreis um Hermann Haller, der häufig im Haus

¹ Siehe Kap. 1.1 sowie Anhang 7.1 und 7.2.

² Vgl. Anhang 7.1 und 7.2. CH-W Dep RS 74–78. Vgl. Kirchmeyer 2002, S. 197–208; sowie Sulzer I, S. 17–93.

³ Vgl. Anhang 7.2. CH-W Dep RS 58/3.

von Theodor Reinhart zu Gast war, und wurde von 1916 an zunehmend intensiv finanziell und ideell von Werner Reinhart gefördert: mit einem zunächst dreijährigen Stipendium in Höhe von 3'000.– CHF pro Jahr, dessen Zahlungen in den nächsten Jahrzehnten fortgesetzt wurden, sowie zahlreichen Aufführungen in Winterthur, wo nicht weniger als elf Konzertabende zu Reinharts Lebzeiten veranstaltet wurden, auf deren Programm ausschließlich Werke von Schoeck figurierten.⁴ Neben zahlreichen explizit Werner Reinhart gewidmeten Werken, wie etwa der Sonate für Bassklarinette in B und Klavier op. 41,⁵ gehört das *Andante espressivo* o.op. 35 als zweiter Satz einer Klarinettensonate in G aus dem Jahr 1916 möglicherweise zu den frühesten Zeugnissen der Verbindung zwischen Reinhart und Schoeck und der Reinhart'schen Sammlung.⁶ Einige prominente Sammlungsstücke von Schoeck und Strawinsky finden sich jedoch zu Reinharts Lebzeiten nicht in den Aufführungslisten des Musikkollegiums Winterthur. Dass der Grund dafür, dass Werner Reinhart keines der ihm gewidmeten Kammermusikstücke für (Bass-)Klarinette – etwa op. 41 von Schoeck oder Strawinskys *Trois pièces pour clarinette solo* (1918) – öffentlich selbst spielte, nicht in Reinharts mangelnden musikalischen Fertigkeiten zu suchen ist, wurde bereits an anderer Stelle ausgeführt.⁷ Hingegen verblüfft durchaus, dass Reinhart deren (Ur-)Aufführung in Winterthur nicht im Geringsten vorantrieb, sondern im Gegenteil offenbar eher vermied, sodass sowohl Schoecks Sonate für Bassklarinette als auch Strawinskys Solostücke für Klarinette erst nach Reinharts Tod in seiner Heimatstadt zur Aufführung kamen.⁸ Der Erklärungsansatz, dies sei aus der „Scheu Werner Reinharts“ geschehen, „einen so intimen Anlass, wie ihn die speziell für ihn, den Musikamateur, geschaffene Komposition darstellte, durch eine Konzertaufführung vor die Winterthurer Öffentlichkeit zu tragen“, greift dabei aber sogar noch zu kurz.⁹ Im Austausch mit dem komponierenden Dirigenten Franz von Hoesslin thematisierte Reinhart die Problematik der Widmungen, als Hoesslin 1923 Reinhart

⁴ Vgl. Kap. 2.3 und 2.4. Walton, Chris: Othmar Schoeck. Life and works. Rochester, N.Y. 2009, S. 60f., 81. Sulzer II, S. 195–244, hier 199f., 202f., 240f. Corrodi, Hans: Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens. Frauenfeld 1956, S. 39f.

⁵ CH-W Dep RS 58/12: „Werner Reinhart gewidmet“.

⁶ CH-W Dep RS 58/20 (Tintenreinschrift) und 20a (Abschrift). Publiziert bei Hug & Co., Zürich 1972 (G.H.10997). Vgl. CH-Zz Nachl. O Schoeck Mus OSA. Ob das Manuskript auch bereits 1916 in Reinharts Besitz gelangte, möglicherweise als Dank für das Stipendium, lässt sich nicht belegen. Dagegen spräche lediglich die Sammlungsauflistung von 1929, die unter „Helvetica“ zwar zwei Handschriften von Schoeck aufführt, jedoch nicht das Klarinettensonaten-Fragment. Doch handelte es sich dabei wohl um eine Auswahl für die im Jahr 1930 anstehende Ausstellung in Winterthur, da auch andere Handschriften fehlen, die 1929 nachweislich bereits in Reinharts Besitz waren. Vgl. Anhang 7.1 sowie das folgende Beispiel von Hoesslin.

⁷ Vgl. Kap. 1.1.

⁸ Sulzer II, S. 219f.

⁹ Ebd., S. 219.

gebeten hatte, ihm sein Klarinettenquintett cis-Moll zueignen zu dürfen.¹⁰ Reinhart dankte Hoesslin für die ihm „in so liebenswürdiger Weise zugedachte Widmung dieses Werkes“, über die er sich „sehr gefreut habe“ und die er „sehr gerne annehme“.¹¹ Jedoch bat Reinhart ausdrücklich darum, „dies nur auf dem Manuskript zu vermerken und von einem Abdruck <der Widmung>¹² bei der spätern Drucklegung des Werkes abzusehen“, und ließ eine ausführliche Begründung folgen, die für verschiedene Aspekte aufschlussreich ist:

„Ich finde nämlich, dass solche Widmungen, die doch ein rein persönliches Verhältnis zwischen Autor und dem die Widmung Empfangenden dokumentieren, nicht vor die breite Öffentlichkeit gehören. Eine unliebsame Erfahrung, die ich überdies in dieser Hinsicht machte, wird Ihnen meinen Standpunkt vielleicht erklärlicher erscheinen lassen. Vor Jahren widmete mir mein Freund Strawinsky eines seiner Werke und später bei seinem Erscheinen wurde diese Widmung auch der Partitur vorgedruckt. Ich habe dann Kommentare hören müssen, als ob es sich um eine nach ‚amerikanischer Art‘ erkaufte Widmung gehandelt hätte, was mich natürlich, da es ein reiner Freundschaftsbeweis Strawinsky’s gewesen war, kränkte und in der Folge veranlasste, auch meine nächsten Freunde zu bitten, jegliche Art von Widmung nach aussen zu unterdrücken. Auch Ihre Widmung ist mir an und für sich, und so wie sie gemeint ist, viel zu wertvoll, als dass ich riskieren möchte, dass ihr Uneingeweihte eine Bedeutung zulegen könnten, die weder Ihnen noch mir angenehm wäre. Ich hoffe, Sie werden mich keinesfalls missverstehen.“¹³

Zunächst dokumentiert Reinhart seine Überzeugung, dass die Widmungen „ein rein persönliches Verhältnis“ bezeugen und dieses – weder gedruckt, noch offenbar klingend in seiner Heimatstadt – „vor die breite Öffentlichkeit“ gehöre. Des Weiteren liefert er einerseits mit seinem Erfahrungsbericht über die Strawinsky-Widmung (wohl der *Histoire du Soldat*, wenn von einer „Partitur“ die Rede ist) und der damit verbundenen Kränkung durch den schmähhlichen Vergleich mit den „nach ‚amerikanischer Art‘ erkauften“ Widmungen einen Hinweis darauf, dass seine Fördertätigkeit keineswegs überall nur neidlos anerkannt und begrüßt worden wäre. Andererseits führt Reinhart hierin einen ganz konkreten Grund für die fast schon flächendeckende bewusste Anonymisierung seines mäzenatischen Handels an – sei es bezüglich der Namensnennung in gedruckten Musikalien oder sonstigen Spuren seines Mäzenatentums, wie den Spenden zugunsten des Schweizerischen Tonkünstlervereins.¹⁴ Außerdem ermöglicht dieser Brief einen Einblick in Reinharts Wahrnehmung seiner Beziehung zu Strawinsky wie zu anderen Komponisten: Denn seine Zeilen führen vor Augen, welch hohen Wert der Förderer, der mehr sein wollte als der Geldgeber, einer

¹⁰ Brief WR-FvH, 21.02.1923, ID 3706. Vgl. auch ID 3705 und 3707. Zum Verhältnis von Reinhart und Hoesslin siehe auch Kap. 4.2. CH-W Dep RS 30/8.

¹¹ Brief WR-FvH, 21.02.1923, ID 3706.

¹² Handschriftlich Im Typoskript-Durchschlag ergänzt.

¹³ Brief WR-FvH, 21.02.1923, ID 3706.

¹⁴ Vgl. Kap. 1.1.

Widmungskomposition zugestand, wenn sie als „reiner Freundschaftsbeweis“ entstanden war. Die kränkende Erfahrung prägte darüber hinaus nachhaltig das Wesen von Reinharts Mäzenatentum, der in der Folge zum einen wiederholt betonte, dass er keinen übermäßig großen Wert auf Uraufführungen lege und sich so von anderen Mäzenen wie Koussevitzky stark unterschied und daher distanzierte. Zum andern achtete er im Umgang mit den Komponisten darauf, ihnen keinesfalls das Gefühl zu geben, sie würden Almosen empfangen oder hätten sich gar kaufen lassen. Dass dieser Freispruch von jeglicher Schuldigkeit nicht von allen verstanden wurde, wie etwa beim Bruch 1925 mit Braunfels, der sich von einer „alten Schuld“ glaubte befreien und sogar freikaufen zu müssen, dürfte für Reinhart zusätzlich schmerzlich gewesen sein.¹⁵

Die Skepsis gegenüber allzu viel öffentlichem Aufsehen für das eigene Wirken, etwa in Form von gedruckten Widmungen, hatte Reinhart also bereits zu Beginn der 1920er-Jahre verinnerlicht und sie hatte ihren Ursprung in einer der heute aus seinem Sammlungsinventar herausragenden Zueignungen. Somit wurde das „Schlüsselwerk der Schweizer Musikgeschichte“, die *Histoire du Soldat* von Strawinsky und Ramuz, auch zu einem Schlüsselwerk für Werner Reinharts Mäzenatentum.¹⁶

Das Klarinettenquintett von Hoesslin, um dessen Manuskript sich Reinhart aktiv bemüht hatte, kaufte Reinhart für den ansehnlichen Betrag von 500.– CHF und gelangte mit der Widmung „Herrn Werner Reinhart in Winterthur dankbarst gewidmet“ in seine Sammlung.¹⁷ Es gehört zu den wenigen Stücken von Hoesslin, die tatsächlich auch im Druck erschienen sind – ohne die Widmung an Reinhart.¹⁸

Was unabhängig vom emotionalen Wert des Sammlungsinventars für Reinhart, der bei Hoesslin zweifellos hoch war, den pekuniären Wert betraf, beurteilte der renommierte Antiquar Helmuth Domizlaff (1902–1983) nach Reinharts Tod in einer Schätzung, jedoch nicht für den Gesamtbestand, sondern anhand der Auswahl für die Ausstellung „Trésors musicaux des collections suisses“ in Nyon 1949: Allein für die 25 Exponate sowie 14 weitere ausgewählte, ihm wertvoll erscheinende Manuskripte ergab sich ein Wert von über 100'000.– CHF. Während etwa Hoesslins Klarinettenquintett gar nicht gelistet war, erachtete Domizlaff Strawinskys Manuskript der *Histoire du Soldat* sowie die Orchesterpartitur zu Strauss' *Don Quixote* (mit einem Schätzwert von je 15'000.– CHF) als die wertvollsten Sammlungsstücke,

¹⁵ Vgl. Kap. 4.2.

¹⁶ Mosch, Ulrich: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): „Entre Denges et Denez...“. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000. Basel 2000, S. 13–16, hier 14.

¹⁷ CH-W Dep RS 30/8. Vgl. Anhang 7.2.

¹⁸ Das Stimmenmaterial erschien 1924 bei Simrock Berlin, vgl. Conservatoire de musique de Genève, Bibliothèque (Hrsg.): Inventaire du fonds Franz von Hoesslin [établi par Paul Kristof]. Genf 1985, E VI, S. 19.

gefolgt von Haydns Streichquartett op. 64 (12'000.– CHF) und Mozarts Allegro KV 621b (10'000.– CHF).¹⁹ Wie bereits der Hinweis auf die Ausstellung in Nyon nahelegt, war Werner Reinhart, trotz seiner Bestrebungen, die öffentliche Aufmerksamkeit für die eigene Person möglichst gering zu halten, durchaus als Sammler öffentlich präsent: spätestens seit 1930, als er bei der „Ausstellung musikhistorischer Dokumente bei Anlass des dreihundertjährigen Jubiläums“ des Musikkollegiums Winterthur 21 der 254 Exponate, die von „verschiedenen Instituten und Privaten“ zur Verfügung gestellt wurden, beisteuerte.²⁰ Damit setzte er bewusst eine Tradition der Familie Reinhart in Winterthur fort: Bereits der Vater hatte immer größten Wert darauf gelegt, seinen Besitz – gerade Kunstwerke im weitesten Sinne ihrer Erscheinungsform – nicht als sein alleiniges Eigentum anzusehen, das unter Verschluss verwahrt werden dürfe, sondern Besitz verband sich für ihn mit der Aufgabe, diesen mit einem interessierten Publikum zu teilen und ihn etwa in Ausstellungen zugänglich zu machen.²¹ Diese Idee verfolgte auch Werner Reinhart, dem die Komponistenhandschriften als kostbare Dokumente – wenn nicht selbst als Kunstwerke – galten, die das Bleibende einer flüchtigen Kunstform wie der Musik darstellten und die der Öffentlichkeit zugänglich bleiben sollten. Während sein Bruder Hans sich 1930 u.a. als Wagner-Verehrer mit einigen Devotionalien dem Winterthurer Publikum präsentierte – z.B. mit Exponat Nr. 93: Richard Wagners „Seidene Arbeitsjacke“, oder Nr. 94: dessen „Samtbaret“ –, ergänzte Werner Reinhart die Ausstellung um zwei herausragende ältere Handschriften, einige Kuriositäten, „Vitodurana“ und vor allem um Zeitgenössisches von lokalem und internationalem Rang.²²

| Nr. | Titelangabe Exponat (entspr. Katalog 1930) | Konkordanz CH-W Dep RS | Widmung/Notiz |
|-----|--|---------------------------------|--|
| 55 | Wolfgang Amadeus Mozart. Angelegtes Allegro zu einem Konzert für das Bassethorn [sic], Originalhandschrift | 43 | – |
| 105 | Carl Maria von Weber. Große Sonate für Klavier, op. 39, Originalhandschrift | 71 | – |
| 132 | Silberner Taschenfüllstift, mit dem Goetz die Skizzen zur „Widerspänstigen“ und zur „Francesca“ schrieb | 96 (Schachtel) [verschollen] | Notiz WR „am 4. Dezember 1926 (bei Anlass der Gedenkfeier des 50. Todestages) von Fr. Margarethe Goetz [...] erhalten“ |

¹⁹ „Schätzungen von Helmuth Domizlaff“, in: Erbgemeinschaft Werner Reinhart. Musicalische und litterarische Manuscripte aus dem Nachlass von Dr. W. R., CH-W Ms GR 85/16. Zu Mozarts Allegro vgl. Kap. 1.1., zu Strauss' „Don Quixote“ vgl. Kap. 4.3.

²⁰ [Hunziker, Rudolf (Hrsg.)]: Ausstellung musikhistorischer Dokumente bei Anlass des dreihundertjährigen Jubiläums im Gewerbemuseum Winterthur 3.-17. April 1930 [Katalog], Winterthur 1930².

²¹ Vgl. Kap. 2.3.

²² Hunziker 1930, S. 9. Werner Reinharts Beiträge umfassen die Nummer 55, 105, 132, 184f., 187–197, 207–210, 253.

| | | | |
|-----|---|-------|---|
| 184 | Othmar Schoeck. „Don Ranudo“, handschriftliche Partitur. | 58/4 | – |
| 185 | Othmar Schoeck. Elegie, nach Gedichten von Lenau und Eichendorff, op. 36, handschriftliche Partitur. | 58/10 | – |
| 187 | Erhart Ermatinger. Klavierkonzert op. 4, mit Begleitung eines kleinen Orchesters; erster Satz, handschriftliche Partitur. | 17/1 | „An Werner Reinhart“ |
| 188 | Paul Hindemith. Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello, 1923, handschriftliche Partitur. | 29/7 | „Für Herrn Werner Reinhart“ |
| 189 | Arthur Honegger. Trois pièces pour clarinette et piano. Handschrift, Paris 1921. | 31 | „à Monsieur Werner Reinhart en témoignage de sympathie AHonegger Paris 1921“ |
| 190 | Conrad Beck. „Oedipus’ Tod“, Kantate für Chor, Soli und Orgel, Originalpartitur, Paris 1928. | 3/3 | „Herrn Werner Reinhart in herzlicher Dankbarkeit zugeeignet.“ |
| 191 | Gustave Doret. „Le Cimetière“, Orchesterstück, Originalpartitur, 1919. | 13/1 | „A l'Orchestre de la Société du Conservatoire de Paris“ |
| 192 | Alfredo Casella. Concerto per due violini, viola e violoncello, Originalhandschrift, 1924 | 9 | „Offert à Werner Reinhart pour sa collection de manuscrits et avec la sincère amitié de Casella“ |
| 193 | Igor Strawinsky. Musique de „l'Histoire du soldat“, Originalpartitur, 1918. | 75 | „À Werner Reinhart“ |
| 194 | Ernst Křenek. Viertes Streichquartett, op. 24, Originalmanuskript, 1923. | 35/4 | „Werner Reinhart gewidmet“ |
| 195 | Hans Pfitzner. Konzert für Violine und Orchester, h-Moll, op. 34, handschriftlicher Partiturentwurf, Januar 1924. | 48 | – |
| 196 | Claude Debussy. „Rondes de printemps“, images pour orchestre No. 3, Partiturskizze, 30. Dezember 1908. | 11/4 | – |
| 197 | Alban Berg. Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern, Partiturskizze, 1925. | 4 | „Herrn Werner Reinhart in herzlich ergebener Dankbarkeit und zur [freundlichsten?] Erinnerung an meinen Winterthurer Aufenthalt und an die Erstaufführung meines ‚Konzerts‘ in Zürich und vorher in Berlin überreicht von Alban Berg“, „19. u. 25. März 1927“ |
| 207 | Manuel de Falla. „Nächte in den Gärten Spaniens“, für Klavier und Orchester, Originalpartitur, 1915. | 19/2 | – |
| 208 | Heinrich Kaminski. „Die Erde“, sechsstimmige Motette, Originalmanuskript, 1929. | 33/19 | „ex libris Werner Reinhart amici. HK“ |
| 209 | Max Reger. „Eine romantische Suite“ für großes Orchester, op. 125, Originalpartitur. | 50/3 | – |
| 210 | Nicolai Mjaskowsky. Siebente Symphonie in h-Moll, op. 24, Originalpartitur, 1922/23. | 41 | – |
| 253 | Hermann Scherchen. „Lehrbuch des Dirigierens“ (Werner Reinhart gewidmet), Leipzig 1929. | – | „Werner Reinhart dem Freunde und Förderer der Musik gewidmet“ |

Diese Auflistung inklusive der Widmungen vermittelt anhand des chronologischen Schnittes um 1930 einen Eindruck von den bis dahin geknüpften Kontakten Reinharts, davon, wen er bereits zu seinem engen Kreis zählte: Strawinsky und Schoeck ebenso wie Berg, Krenek und Honegger, Doret, Ermatinger und Beck, Kaminski, Pfitzner, Hindemith, Falla und Casella. Im Vergleich mit späteren Ausstellungskatalogen bzw. dem Inventar zeigt sich auch, wer noch hinzukommen sollte, wie etwa Walter Braunfels oder Richard Strauss. Die recht repräsentative Liste, die plausibel den Wirkungskreis Reinharts abbildet, wird ergänzt durch zwei Kuriositäten: einerseits den heute verschollenen Bleistift von Hermann Goetz als besonderes „Vitoduranum“, andererseits die Partitur zur Siebten Sinfonie von Nikolai Mjaskowsky (1881–1950), die 1926 dank des Engagements Reinharts und seiner Verbindungen zur IGNM in Winterthur von Hermann Scherchen aufgeführt worden war.²³ Auch Scherchens „Lehrbuch des Dirigierens“ (1929)²⁴ fällt als Druckwerk aus der Reihe der Handschriften heraus und verweist gleichzeitig durch seine Widmung – in diesem Fall wie auch später des Öfteren hatte Reinhart eine gedruckte Widmung offensichtlich nicht verhindern können – auf den engsten Kreis der Reinhart umgebenden Interpreten: Auch die Publikation des Chorleiters Walther Reinhart „Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme“, die 1933 ebenfalls in Leipzig erschien, war „Werner Reinhart in Freundschaft und Dankbarkeit“ zugeeignet.²⁵ Bei der „Internationale[n] Musik-Ausstellung“, die 1938 in Luzern stattfand, stellte Reinhart eine erweiterte Auswahl seiner Sammlung zur Verfügung, in einem renommierten Umfeld: Die Ausstellerliste verzeichnete Sammlungen von Bibliotheken, Museen und Privatpersonen aus Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz, wobei neben der umfassenden Beethoven-Sammlung Bodmers die französischen Aussteller den Großteil der Ausstellungsstücke beisteuerten.²⁶ In der Sonderbeilage des Katalogs „Einige Prunkstücke der Ausstellung“ wurden auch drei „Prunkstücke“ aus Reinharts Besitz hervorgehoben, u.a. Strauss’ „Don Quixote“ (Kat.-Nr. 573).²⁷

²³ Thiele, Ulrike: „Verständnis auch für Fernerliegendes“. Russische Musik beim Musikkollegium Winterthur [Russische Musik in Westeuropa 1867–1917. Ideen – Funktionen – Transfers. Tagung, Zürich 2014. Druck in Vorb.].

²⁴ Scherchen, Hermann: Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig 1929.

²⁵ Reinhart, Walther: Die Aufführung des Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme. Leipzig 1933.

²⁶ Internationale Musik-Ausstellung Luzern [Katalog]. Luzern 1938, S. 95–98 (Exponate Nr. 551–580). Reinharts Sammlung umfasste nun Handschriften von Conrad Beck, Alban Berg, Walter Braunfels, Adolf Busch, Ferruccio Busoni, Alfredo Casella, Claude Debussy, Gustave Doret, Erhart Ermatinger, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Heinrich Kaminski, Ernst Krenek, Albert Moeschinger, Felix Petyrek, Hans Pfitzner, Giacomo Puccini, Max Reger, Andrée [Aeschlimann-]Rochat, Othmar Schoeck (mit zwei Exponaten), Richard Strauss, Igor Strawinsky und Anton von Webern.

²⁷ Ebd., S. 8 bzw. 98 (Exponat Nr. 573).

Der Umfang seiner Sammlung ermöglichte Reinhart eine gewisse Varianz, sodass er etwa bei Schoeck oder Kaminski aus einem reichen Fundus wählen konnte, welche Handschrift er anlässlich einer Ausstellung zeigte. Im Fall von Walter Braunfels ersetzte Reinhart anlässlich der Ausstellung „Trésors musicaux des collections suisses“ in Nyon 1949 die *Chinesischen Gesänge* op. 19, die er 1938 präsentieren ließ, elf Jahre später durch ein ihm zweifellos wertvolleres Manuskript: den autographen Klavierauszug der *Verkündigung* op. 50.²⁸ Reinhart hatte die Handschrift erst 1948 von Braunfels erhalten und dem Komponisten erfreut von ihrer Ausstellung in Nyon berichtet.²⁹

Dass Walter Braunfels im beeindruckenden publizistischen Widmungsreigen, der Reinhart anlässlich seines 60. Geburtstages zuteilwurde, zunächst fehlte,³⁰ war den Zeitumständen Ende des Zweiten Weltkrieges geschuldet: Auch der Herausgeber der *Schweizerischen Musikzeitung*, Willi Schuh, bedauerte, dass „die Liste der Beiträger“ zur Sonderausgabe „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“ aus diesem Grund „unvollständig bleiben musste“ und auch „Musikerfreunde in Amerika und Frankreich“, zu denen etwa Paul Hindemith oder Igor Strawinsky zu zählen wären, „trotz allen Bemühungen unerreichbar blieben“.³¹ Dennoch gelang es Schuh, in diesem Heft thematisch passende Aufsätze – zur „Bassklarinette“ oder „Rilke und Valéry zur Gedichtvertonung“ – sowie „kleine musikalische Gaben“ von Reinhart „besonders nah verbundenen *schaffenden Musikern*“ zu vereinen.³² Die Gratulanten waren Volkmar Andreae, Conrad Beck, Robert Blum, Fritz Brun, Willy Burkhard, Karl Heinrich David, Erhart Ermatinger, Henri Gagnebin, Frank Martin, Paul Müller, Andrée Aeschlimann-Rochat, Othmar Schoeck, Walter Schulthess, Richard Strauss, Werner Wehrli, Ernst Wolff und Heinrich Kaminski. Mit ihren „Fanfaren, Kanons, Liedern und Sprüchen, mit Instrumentalsätzchen und Werkproben“ dürfte es dem Herausgeber und den Komponisten, die sich dessen bewusst waren, dass „einer öffentlichen Würdigung“ Werner Reinhalts „Grenzen gesetzt“ waren, trotz der Durchbrechung der vom Mäzen selbst sich auferlegten Anonymität, doch gelungen sein, Reinhart eine wahre Freude zu bereiten –

²⁸ CH-W Dep RS 5/2. Vgl. Trésors musicaux des collections suisses. Exposition au Château de Nyon, juin 1949. Nyon 1949, S. 56–60 (Exponate Nr. 527–569), hier S. 59 (Nr. 559). Vgl. auch Kap. 4.2.

²⁹ Brief WR-WB, 07.10.1949, ID 2892.

³⁰ In der Geburtstags-Festschrift für Reinhart (1944), CH-W Dep RS 84, ist Braunfels hingegen vertreten.

³¹ Schweizerische Musikzeitung, „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“, 15. März 1944, 84. Jg., Nr. 3, S. 73–91, hier 74. Wie Braunfels liess auch Hindemith Reinhart auf direktem Wege einen musikalischen Geburtstagsgruß aus New Haven zukommen: „Sine musica nulla disciplina“, CH-W Dep RS 29/8, vgl. Anh. 7.2; Widmung: „Mit den herzlichsten Wünschen über Oceane u. scheussliche Ereignisse hinweg, seinem lieben und verehrten Werner Reinhart“.

³² Ebd. Sowie Nef, Walter: Die Bassklarinette, in: Schweizerische Musikzeitung, 15. März 1944, 84. Jg., Nr. 3, S. 76–80; Schuh, Willi: Rilke und Valéry zur Gedichtvertonung, in: Schweizerische Musikzeitung, 15. März 1944, 84. Jg., Nr. 3, S. 80–83.

nicht zuletzt, weil er zu Lebzeiten zwar „Gegenstand [ihrer] Verehrung, nicht aber zu dem einer Untersuchung und Darstellung“ geworden war.³³

Die Genese der Sammlung: Schenkungen und Ankäufe

Als Werner Reinhart in Nyon 1949 mit seinen 43 Exponaten als repräsentativer Auswahl aus seinem Sammlungsbestand vier Seiten des Katalogs füllen konnte, präsentierte er diese der Öffentlichkeit als ein geschlossenes Ensemble, das zu erweitern er zukünftig nicht bestrebt war.³⁴ Nur zum anschaulichen Vergleich sei angeführt, dass Paul Sacher, der in Nyon als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins Mitglied im „Comité de patronage“ war, bei der Ausstellung mit lediglich zwei Ausstellungsgegenständen vertreten war – den Partiturmanuskripten von Conrad Becks *Kleiner Suite* für Streichorchester (1930) und Frank Martins *Symphonie concertante* (1946) – und damit noch ganz am Beginn seiner Sammeltätigkeit stand.³⁵

Werner Reinhart hatte nach den initialen Schenkungen Ende der 1910er-Jahre gegenüber Musikern in den 1920er-Jahren immer wieder seine „Liebhaberei für musikalische Handschriften“ bekundet und geäußert, dass er eine „kleine Sammlung musikalischer Handschriften ausschliesslich lebender Komponisten der jungen Generation begonnen habe“.³⁶ Was nun jedoch den Modus betrifft, in welchem die Handschriften in Reinharts Sammlung kamen, so sind die Grenzen fließend zwischen einem wirklichen „Tauschgeschäft“ – wie er es etwa Paul Hindemith in Bezug auf ein von ihm finanziertes „Ferienprojekt“ explizit³⁷ und wohl auch anderen angeboten hatte –, bei dem Reinhart ein Manuskript als Vergleichswert für sein finanzielles Engagement übereignet wurde, und Ehrerweisungen zu Anlässen wie beispielsweise Geburtstagen sowie Dankesgaben. Davon klar abzuheben wären jedoch die Ankäufe, wenngleich häufig sein mäzenatisches Wirken erst den Weg für diese geebnet hatte, wie etwa im Fall von Manuel de Falla.³⁸ Auch wenn sich Reinhart noch 1932 um ein Manuskript des ihm und seiner Musik sehr verbundenen Paul Hindemith bemühte, so steuerte er seit Mitte der 1930er-Jahre einer Vergrößerung seiner Sammlung jedoch bereits wieder entgegen, vor allem in Bezug auf ältere Bestände, um die er seine Sammlung zuvor bewusst ergänzt hatte. Zu dieser Zeit begegnet entsprechend häufig die Beschreibung als eine

³³ Ebd., S. 73.

³⁴ Trésors musicaux des collections suisses. Exposition au Château de Nyon, juin 1949. Nyon 1949, S. 56–60 (Exponate Nr. 527–569).

³⁵ Ebd., S. 3, sowie 61 (Exponate Nr. 572f.).

³⁶ Briefe WR-PH, 24.06.1932, ID 3634, vgl. Abb. 14. Sowie WR-FvH, 08.01.1923, ID 3702.

³⁷ Brief WR-PH, 24.06.1932, ID 3634, vgl. Abb. 14. Siehe auch Sulzer II, S. 42f.

³⁸ Briefe WR-MdF, 14.01./11.02./02.03./28.05.1926, ID 3385ff. Vgl. auch Kap. 3.2.

17
Winterthur, den 24. Juni 1932.

Lieber Herr Hindemith!

Wir kamen leider nicht mehr dazu, vor Ihrer Abreise eingehend über Ihr Ferienprojekt zu sprechen, und so möchte ich heute meinem Versprechen gemäss nachholen, was ich Ihnen schon kurz erwähnte. Es würde mich in der Tat sehr freuen, wenn ich Ihnen heuer meinen Walliser Turm Muzot auf ein paar Wochen öffnen könnte. Nun glaube ich, dass Sie Ihre Ferien schon anfangs August antreten werden, zu welcher Zeit es gewöhnlich in Sierre noch recht heiss ist. Ausserdem gedenke ich selber vom ca. 23. Juli bis Mitte August oder auch etwas darüber hinaus in Muzot zu sein. Dagegen habe ich einstweilen für die Zeit vom ca. 27. August bis 10. September nicht anderweitig disponiert und würde Ihnen das Haus dann gerne zur Verfügung stellen. Da dies für Sie beide etwas kurz wäre, um extra herüber zu kommen, wollte ich Sie anfragen, ob Sie nicht vielleicht doch wieder an einen Walliser Bergort gehen könnten. Ich weiss zwar, dass es unter den heutigen Verhältnissen und Bestimmungen für Deutsche nicht leicht ist, ins Ausland zu reisen, und dachte darum, dass wir vielleicht zusammen eine Lösung finden werden, die Ihnen dennoch einen Schweizer Aufenthalt möglich machen würde. Sie kennen ja meine Liebhaberei für musikalische Handschriften, und so wollte ich Sie anfragen, ob wir nicht vielleicht ein kleines "Tauschgeschäft" machen könnten. Sollte Ihnen der Vorschlag zusagen, so würde ich Sie nur bitten, mir mitzuteilen, welche Summe

- 2 -

ich Ihnen alsdann hier zur Verfügung stellen dürfte.

Abb. 14: Brief von Werner Reinhart an Paul Hindemith, in dem er diesem ein „Tauschgeschäft“ – Musikhandschrift gegen Feriengeld – anbietet, aus dem wahrscheinlich die Übereignung des Philharmonischen Konzertes (mit Widmung an Wilhelm Furtwängler, CH-W Dep RS 29/6) hervorging, 24.06.1932. (CH-W Dep MK 362/21, ID 3634).

„sehr bescheidene“³⁹ Sammlung, bevorzugt, um an ihn herangetragene Angebote von Privatpersonen als auch von Antiquariaten in höflicher Form zurück zu weisen. In einem Brief vom 29. Januar 1935 an Max Adam, den Sekretär der Schweizerischen Sektion der IGNM, dankte Reinhart beispielsweise für dessen Hinweis auf ein Manuskript von Max Reger, das Adam Reinhart für seine Sammlung empfohlen hatte.⁴⁰ Er lehnte die Handschrift jedoch ab und begründete dies damit, dass seine Kollektion klein sei und Reger bereits mit zwei Kompositionen vertreten. Damit bezog er sich auf die handschriftliche Orchesterpartitur von *Eine romantische Suite* op. 125 und das Manuskript der Klarinettensonate B-Dur op. 107.⁴¹ Die Partitur zur Orchestersuite op. 125 hatte Reinhart im Juni 1929 – nur einen Monat nach der ersten Anfrage an Elsa Reger – direkt aus dem Nachlass des Komponisten gekauft.⁴² Vermutlich geht auf diesen Kontakt zur Witwe des Komponisten auch der Kauf der Klarinettensonate op. 107 zurück.⁴³ Das dritte Reger-Manuskript zum „Gesang des Verklärten“ op. 71, das sich heute auch im Bestand der Rychenberg-Stiftung befindet, konnte in dem Brief von 1935 an Max Adam noch keine Erwähnung finden, da es erst um 1945 in Reinharts Sammlung gelangte, als Geschenk von Elsa Reger für Reinharts Unterstützung bei der Einreise in die Schweiz.⁴⁴ Gleichermäßen unberücksichtigt mussten 1935 die drei Partiturhefte zu Regers Trauungslied „Befehl dem Herrn Deine Wege“ für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung WoO VII/34 bleiben, die ebenfalls erst zu einem späteren Zeitpunkt Eingang in die Sammlung gefunden haben.⁴⁵ Im Jahr 1940 schenkte Elsa Reger alle drei Handschriften zunächst Dr. Hans Kühner-Wolfskehl (1912–1986), ihrem „Neffe[n] und Pflegesohn“, der sich im Oktober 1945 mit der Bitte an Werner Reinhart gewandt hatte, für Elsa Reger eine Einreisegenehmigung zu erwirken.⁴⁶ Durch den jahrelangen Einsatz Reinharts sowohl für Elsa Reger als auch für Kühner-Wolfskehl selbst, fühlte sich dieser ihm sehr verbunden und dankte ihm 1947 ausführlich „[f]ür alle Güte und Hilfe“.⁴⁷ Da Kühner-Wolfskehl wusste, dass Reinhart eine Manuskripten-Sammlung besaß, hatte er ihn mehrfach versucht, zu Ankäufen zu bewegen, etwa am 26. August 1947, als er Reinhart „das geschlossene Manuskript von 10 Gesängen Max Regers für mittlere Singstimme und

³⁹ Brief WR-OH, 22.02.1937, CH-W Dep MK 377/25.

⁴⁰ Brief WR-MA, 29.01.1935, ID 1709.

⁴¹ CH-W Dep RS 50/3 und Dep RS 50/4.

⁴² Popp 2010 Reger-Werk-Verzeichnis Bd. 1, S. 715.

⁴³ Popp 2010 Reger-Werk-Verzeichnis Bd. 1, S. 626.

⁴⁴ CH-W Dep RS 50/2. Weder bei Popp 2010 Reger-Werk-Verzeichnis Bd. 1, S. 348, noch bei Cadenbach 1988 Skizzen und Entwürfe, S. 32 nähere Auskünfte zur Datierung.

⁴⁵ CH-W Dep RS 50/1.

⁴⁶ Mit dieser Beschreibung stellte sich Kühner in seinem ersten Brief Reinhart gegenüber vor: Brief HKW-WR, 09.10.1945, CH-W Dep MK 332/84.

⁴⁷ Brief HKW-WR, 27.08.1947, CH-W Dep MK 332/84.

Pianoforte, Lieder die Reger seiner Frau widmete“, anbot.⁴⁸ Nachdem Reinhart dieses Angebot abgelehnt hatte – erneut mit dem Hinweis, dass er „ja nur in einem sehr bescheidenen Umfang Handschriften sammle“ –, beeilte sich Kühner-Wolfskehl, ihm verbunden mit den Dankesworten ein Manuskript geschenkweise zu übermitteln.⁴⁹ Dieses ist zwar in den Briefen nicht genauer benannt, jedoch liegt es nahe, dass es sich dabei um die Partiturfeste zu „Befehl dem Herrn Deine Wege“ WoO VII/34 gehandelt hat, womit die Provenienz aller vier Reger-Handschriften aus Reinharts Sammlung umrissen wäre.⁵⁰ Auch gegenüber dem Antiquar Otto Haas, dem Reinhart durch frühere Ankäufe verbunden war,⁵¹ lehnte er mehrfach Angebote ab und verwies dabei auf das überschaubare Ausmaß seiner Sammlung. Im Jahr 1937, als Haas bereits in Cambridge ansässig war, hatte er Reinhart eine Handschrift von Robert Schumann und eine von Carl Maria von Weber angeboten, doch Reinhart begründete seine Absage bezüglich des Manuskripts Webers damit, dass seine Sammlung nicht nur geringen Umfangs, sondern dass dieser Komponist mit einer früher bei Haas erworbenen Klaviersonate – der Grossen Sonate Nr. 2 op. 39 – bereits „vollwertig vertreten“ sei.⁵² Die Untersuchung des Briefwechsels mit Haas ermöglicht zudem, die Ankäufe zur Erweiterung der nicht-zeitgenössischen, historischen Bestände nachzuvollziehen. So lassen diese Quellen die Schlussfolgerung zu, dass gerade jener Ankauf der Klaviersonate von Weber die erste größere Investition Reinharts in Manuskripte bei Otto Haas bzw. überhaupt auf dem antiquarischen Markt war: Noch am Tag der ersten von zwei Versteigerungen des Antiquariatshauses Liepmannssohn am 15. November 1929 hatte Haas Reinhart informiert, dass er für ihn „Nr. 278 Weber“ zum Preis von 4'000.– Reichsmark ersteigern konnte; Schumann und Ravel hingegen nicht.⁵³ Die Diskussionen zwischen Reinhart und Haas in den folgenden Briefen verstärken den Eindruck, dass die Ersteigerung des Weber-Manuskripts der Kauf eines vergleichsweise unerfahrenen Mitbietenden war. Wenn Reinharts Limite etwa nur knapp überboten wurden, teilte er Haas mit, wie sehr er dies bedauerte und dass er diese großzügiger gesetzt hätte, wenn ihm das Prozedere besser vertraut bzw. er über die gegenwärtigen Marktpreise orientiert gewesen wäre.⁵⁴

⁴⁸ Brief HKW-WR, 26.08.1947, CH-W Dep MK 332/84.

⁴⁹ Briefe WR-HKW und HKW-WR, 27.08.1947, CH-W Dep MK 63/23, Dep MK 332/84.

⁵⁰ Vgl. Anhang 7.2.

⁵¹ Vgl. Kap. 1.1.

⁵² Brief WR-OH, 22.02.1937, CH-W Dep MK 377/25.

⁵³ Brief LLA-WR, 15.11.1929, CH-W Dep MK 333/69. Vgl. auch „Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern, bildenden Künstlern und historischen Persönlichkeiten, sowie von handschriftlichen und gedruckten Tabulaturen. Versteigerung, Freitag, den 15. November und Sonnabend, den 16. November 1929 im ‚Grünen Saal‘ des Meistersaales, Berlin W 9. Leo Liepmannssohn Berlin 1929.“

⁵⁴ Brief WR-LLA, 18.11.1929, CH-W Dep MK 363/28. Siehe auch Brief WR-LLA, 13.05.1930, CH-W Dep MK 363/28: „hoffe, diesmal damit ankommen zu können“.

Haas knüpfte mit seinem Angebot von 1937 also an die vorgemerkten Präferenzen Reinharts an und pries neben Weber vor allem die von Reinhart lang begehrte Schumann-Handschrift kräftig an. Anders als in Bezug auf Weber, betont Reinhart trotz der momentanen Absage generell ein weiteres Interesse für Manuskripte von Schumann. Ebenso wie den Schumann'schen Autographen, ließ Reinhart den Handschriften Mozarts stets rege Beachtung zukommen.⁵⁵ Bereits im November 1929, als er KV 621b ersteigert hatte, äußerte Reinhart beispielsweise sein Interesse an dessen Harmonikaquintett, nach welchem er sich in der Folge immer wieder erkundigte.⁵⁶ Jedoch war Reinhart mit seiner Anfrage einige Wochen zu spät gekommen, denn dieses Manuskript hatte bereits in der ersten Mozart-Versteigerung aus dem Besitz von André Erben am 12. Oktober 1929 einen Käufer gefunden: Das Adagio und Rondo für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello (KV 617) war für 6'400.– Reichsmark verkauft worden, womit es deutlich unter dem angesetzten Schätzpreis von 8'000.– Reichsmark blieb.⁵⁷ Auch drei Jahre später ließ dieses Werk Reinhart keine Ruhe und er erkundigte sich beim Antiquariat Leo Liepmannsohn, ob der Besitzer nicht doch gewillt sei, ihm die Handschrift zu überlassen: „Nach wie vor hätte ich Interesse für das seinerzeit durch Sie verkaufte Mozart-Manuskript (1. Versteigerung André): Adagio und Rondo für (Glas-)Harmonica, Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello. Sollten Sie erfahren, dass dasselbe wieder veräußert ist, so würde ich Sie bitten, mich hierüber zu benachrichtigen.“⁵⁸ Im gleichen Brief vom 12. Dezember 1932 drückte Reinhart sein großes Bedauern über das Verpassen einer anderen Mozart-Handschrift aus: Das Adagio für zwei Klarinetten und drei Bassethörner (KV 411), der Nr. 29 des Versteigerungskatalogs 62.⁵⁹ Intensiv hatte Reinhart die Versteigerung dieses Exponats vorgängig mit Haas diskutiert und dabei mit ihm über die Obergrenze des Gebotes verhandelt. Geplant war zunächst der Betrag von 1'750.– Reichsmark, da Reinhart die Schätzpreise hoch angesetzt erschienen.⁶⁰ In Anbetracht der veranschlagten 3'000.– Reichsmark hatte der Antiquar letztlich zu Recht Bedenken, was Reinharts Vorstellungen betraf, hatte jedoch bereits vorgängig darauf hingewiesen, dass er nicht mit der Hälfte des Schätzpreises, sondern etwas höher einsteigen werde und Reinhart

⁵⁵ Vgl. Kap. 1.1.

⁵⁶ Das Interesse Reinharts geht aus dem Gegenbrief des Antiquars hervor: „Ich habe unterdessen an den Besitzer der Mozart-Manuskripte wegen der Nummer 33 Harmonika-Quintett geschrieben, aber leider dort kein Entgegenkommen gefunden“, Brief LLA-WR, 21.11.1929, CH-W Dep MK 333/69; erneute Nachfrage Reinharts im Folgejahr: Brief WR-LLA, 13.05.1930, CH-W Dep MK 363/28.

⁵⁷ Zeitungsartikel „Versteigerung von Mozarthandschriften. Enttäuschende Ergebnisse“, o. D., Autorenkürzel „K-y“, enthalten in der Mappe der Versteigerungskataloge André Erben 55 und 62, CH-Zz Mus MEH R 166:1–3.

⁵⁸ Brief WR-LLA, 12.12.1932, CH-W Dep MK 363/28.

⁵⁹ Versteigerungskatalog 62, Musikmanuskripte Wolfgang Amadeus Mozarts aus dem Besitz von André Erben. Zweiter und letzter Teil. Versteigerung: Freitag, den 9. Dezember 1932. Berlin: Liepmannsohn 1932, S. 32.

⁶⁰ Brief WR-LLA, 26.11.1932, CH-W Dep MK 363/28.

deswegen gebeten, sein Limit entsprechend nach oben zu setzen.⁶¹ Bestätigt vom Antiquar wurde am 08. Dezember 1932 schließlich eine Grenze von 1'900.– Reichsmark verabredet, doch die Entscheidung fiel denkbar knapp zu Reinharts Ungunsten: Für 1'950.– Reichsmark ging das Adagio an die Preußische Staatsbibliothek (heute Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz). Auch wenn Reinhart dieser Ausgang wenig erfreute, so fiel seine Reaktion doch großmütig aus, denn das Mozart-Adagio sei immerhin „an einen Ort gekommen, wo es ja ganz besonders gut hin passt“.⁶² Dabei spielte er darauf an, dass die Preußische Staatsbibliothek zum damaligen Zeitpunkt schon – bzw. gerade vor Beginn des Zweiten Weltkrieges – eine der beachtlichsten Mozart-Sammlungen besaß, deren Grundstein bereits 1841 gelegt worden war.⁶³

Doch die Versteigerungen des Antiquariats Leo Liepmannssohn im Dezember 1932 bescherten Reinhart und seiner Sammlung nicht nur Enttäuschungen, sondern auch Zuwachs. Denn neben der zweiten Versteigerung aus dem Besitz Andrés fand ebenfalls am 09. Dezember 1932 eine weitere Auktion von Autographen statt, auf die Reinhart sowohl durch ein persönliches Schreiben als auch durch einen Brief Haas' an die Bibliothek des Musikkollegiums aufmerksam geworden war.⁶⁴ In diesem zweiten Brief hatte Haas gesondert auf drei Exponate hingewiesen, deren Bezug zu Winterthur evident war und daher für die Bibliothek des Musikkollegiums besonders reizvoll sein könnte. Reinhart zögerte nicht lang und hatte sich unter den über 200 Musikexponaten aus den Federn Johann Sebastian Bachs, Beethovens, Brahms', Dvořáks, Glucks, Haydns, Liszts, Mendelssohn-Bartholdys, auch Mozarts, Regers und Schumanns sowie Schuberts und Wagners, für jene empfohlenen Musikhandschriften des Komponisten Hermann Goetz (1840–1876) begeistern können⁶⁵:

Nr. 61: „Rispetti. 6 italienische Volksesänge übersetzt von Paul Heyse für Sopran oder Tenor mit Klavierbegleitung von Hermann Goetz. Op. 4“ sowie

Nr. 62: „Zwei Sonatinen für den Klavierunterricht. Louis Köhler zugeeignet von Hermann Goetz. Op. 8 Nr. 1 F-Dur Nr. 2 Es-Dur“, mit der eigenhändigen Vorbemerkung „Diese Sonatinen gehören in diejenige Mittelstufe für welche die französischen Suiten von Bach passend erscheinen“ und ausserdem zwei eigenhändigen Datierungen, die Reinhart besonders

⁶¹ Liste der Schätzpreise ist Beilage zum Versteigerungskatalog 62. Berlin: Liepmannssohn 1932. LLA-WR, 28.11.1932, Dep MK 333/69, Winterthurer Bibliotheken Sondersammlungen.

⁶² Brief WR-LLA, 12.12.1932, CH-W Dep MK 363/28.

⁶³ Ziegler, Frank (Bearb.): Wolfgang Amadeus Mozart. Autographenverzeichnis. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek 1990, S. IV.

⁶⁴ Briefe LLA-WR, 07.11.1932; LLA-MKW, 22.11.1932, CH-W Dep MK 333/69.

⁶⁵ Brief WR-LLA, 24.11.1932, CH-W Dep MK 363/28.

angesprochen haben dürften, Nr. 1 „Winterthur 30. Septbr. 71“ und Nr. 2 „Hottingen 13. Septbr. 71“.⁶⁶

Nur wenige Jahre zuvor, war im Dezember 1926 der 50. Todestag von Goetz in Winterthur mit großen Feierlichkeiten begangen worden: So wurde am 03. Dezember, umrahmt von einer Festrede des Vorstandsmitgliedes des Musikkollegiums Rudolf Hunziker, eine Gedenktafel für Goetz in Winterthur eingeweiht.⁶⁷ Am folgenden Tag erhielt Reinhart von Margarete Goetz, der Tochter des Komponisten, den Bleistift von Hermann Goetz, „mit dem dieser die Partituren der ‚Widerspänstigen‘ & der ‚Francesca‘ skizzierte“, welcher anschließend in seine Sammlung aufgenommen und etwa bei der Winterthurer Ausstellung 1930 gezeigt wurde.⁶⁸ Um seine „Vitodurana“ um einige Handschriften des Komponisten zu erweitern, konkurrierte Reinhart 1932 bei der Versteigerung mit der Zentralbibliothek Zürich: Während die Gesänge Nr. 61 für 96.- Reichsmark abermals an den Mitbewerber gingen – der Vertreter war bis 95.- RM für Reinhart mitgegangen –, kamen die Klaviersonatinen Nr. 62 für 135.- RM in Reinharts Besitz – wobei die ZB bis 130.- Reichsmark mitgeboten hatte.⁶⁹ Beide Exponate blieben damit unter den angegebenen Schätzpreisen von 100.- bzw. 150.- Reichsmark.

Den Kontakt und das gewachsene Vertrauen zum Antiquariat Leo Liepmannssohn nutzte Reinhart auch für Auskünfte anderer Art, die nicht von Eigeninteresse gesteuert waren und nicht einmal die eigene Sammlung betrafen: So wandte er sich etwa am 29. August 1933 an Liepmannssohn, um den Marktwert von „inhaltlich bedeutende[n]“ Rilke-Briefen in Erfahrung zu bringen, von denen sich die nicht benannte Eigentümerin schweren Herzens trennen müsse, da sie sich „in bedrängten Verhältnissen befindet“.⁷⁰ Auch schon früher hatte er Liepmannssohn um eine Einschätzung gebeten, als ihm „[v]on privater Seite“ ein Manuskriptband mit Rilke-Gedichten für den Preis von 2'500.- CHF angeboten worden war, den er offenbar für seine Sammlung erwerben wollte.⁷¹ Im Fall der Rilke-Briefe hingegen dachte Reinhart daran, die Briefe zu kaufen, um sie anschließend dem Rilke-Archiv in Weimar zur Verfügung zu stellen und zwar „geschenkweise“, sodass sie dort kuratiert der Öffentlichkeit zugänglich blieben.⁷²

Ein ähnliches Vorgehen ist auch im Zusammenhang mit dem Aufbau der Sammlung

⁶⁶ Versteigerungskatalog 63, Autographen. Versteigerung am 9. Dezember 1932. Berlin: Liepmannssohn 1932, S. 12.

⁶⁷ Hunziker, Rudolf: Ansprache gehalten am 3. Dezember 1926 [in Winterthur] bei der Enthüllung der Gedenktafel für Hermann Goetz. Winterthur 1926.

⁶⁸ CH-W Dep RS 96/1.

⁶⁹ Brief LLA-WR, 10.12.1932, CH-W Dep MK 333/69.

⁷⁰ Brief WR-LLA, 29.08.1933, CH-W Dep MK 363/28.

⁷¹ Brief WR-LLA, 07.12.1932, CH-W Dep MK 363/28.

⁷² Brief WR-LLA, 29.08.1933, CH-W Dep MK 363/28.

arabischer, türkischer und persischer Handschriften in der Zentralbibliothek Zürich überliefert.⁷³ Die bereits im 17. Jahrhundert angelegte und seit der Gründung der Zentralbibliothek 1914 gewachsene Sammlung konnte im Jahr 1922 durch eine Schenkung Reinharts beachtlich erweitert werden: 40 Dokumente (Ms.Or. 101–135) – davon 36 handschriftliche und vier gedruckte – aus dem Besitz von Ewald Oheim kaufte Reinhart nach Anfragen von Ludwig Forrer auf, um sie anschließend der Zentralbibliothek Zürich zu überlassen.⁷⁴ Oheim hatte diese Handschriften aufgrund finanzieller Engpässe 1921 von Berlin aus zunächst dem in Basel ansässigen Turkologen Rudolf Tschudi angeboten, dem er bereits 1918 andere Dokumente dieser Art geschickt hatte. Tschudi vermittelte die Angelegenheit an seinen Schüler Forrer und dieser weiter an Reinhart. Die Bedeutung dieser Ergänzung würdigte die Zentralbibliothek in einem Dankesschreiben an Reinhart.⁷⁵

In den letzten Jahren des erhaltenen Austauschs zwischen Haas und Reinhart nutzte dieser das Wissen des Antiquars für weitere Schätzungen von Besitzständen befreundeter Sammler, die ihre Eigentümer veräußern mussten, während Haas weiterhin versuchte, Reinhart für Neuankäufe zu begeistern. Angeboten hatte Haas Reinhart das Autograph des kurz zuvor verstorbenen Maurice Ravel – Teil IV „Alborada del gracioso“ aus dem Klavierzyklus „Miroirs“, ausserdem jenes von Henri Duparcs Lied „Soupir“ sowie Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 1 op. 24 und Ernst Křeneks „Symphonische Musik“ für 9 Soloinstrumente op. 11.⁷⁶ In einem Brief an Haas im Mai 1938 machte er jedoch klar, dass er „in den letzten Jahren“ seiner „an und für sich schon nicht grossen Sammlung kaum etwas Wesentliches beigefügt“ habe: „Grundsätzlich interessieren mich aber, wie Sie richtig vermuteten, zeitgenössische Handschriften mehr als ältere Musik“.⁷⁷ Wenngleich diese Handschriften durchaus in Reinharts Interessengebiet gepasst hätten, so lehnte er sie ab – sei es aus Verhandlungsgeschick oder weil der Sammler tatsächlich gesättigt war. Doch gelangten die zwei Handschriften von Hindemith und Křenek später doch in Reinharts Sammlung,⁷⁸ wohl weil der persönliche Bezug zu den Werken bzw. Komponisten vorhanden war, der schon zu Beginn Reinharts Sammeltätigkeit vorangetrieben hatte und dadurch auch für seine Tätigkeit als Mäzen ein wertvolles Dokument darstellt.

⁷³ Nünlist, Tobias (Hrsg.) et al.: Arabische, türkische und persische Handschriften (=Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich Bd. 4). Wiesbaden 2008, S. XIII, XVIII.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 99ff.

⁷⁵ Brief ZB-WR, 09.02.1922, CH-W Dep MK 357/7, zit. nach Nünlist 2008, S. XIX Anm. 16.

⁷⁶ Brief OH-WR, CH-W Dep MK 329/43.

⁷⁷ Brief WR-OH, 11.05.1938, CH-W Dep MK 377/25.

⁷⁸ Vgl. Anh. 7.2, CH-W Dep RS 29/2 und 35/5.

4.2 Das Triumvirat Braunfels–Kaminski–Hoesslin

Empfehlungen und persönliche Bindungen

Dass keiner der drei hier in den Fokus genommenen Musiker in dem Maße bekannt ist, wie einige ihrer Zeitgenossen es sind, sagt nicht viel über ihre Bedeutung zu Lebzeiten oder über den Rang ihres Schaffens aus: Walter Braunfels (1882–1954), Heinrich Kaminski (1886–1946) und Franz von Hoesslin (1885–1946).⁷⁹ Sie gehörten der gleichen Generation wie Werner Reinhart an und gerieten nicht zuletzt aufgrund der historisch-politischen Ereignisse in Vergessenheit – ästhetische Umbrüche trugen ihr Übriges dazu bei –, obwohl das Vergessen im Fall von Braunfels erfreulicherweise seit einigen Jahren erfolgreich zurückgedrängt werden kann und seine Musik wiederentdeckt wird. Während dem Pianisten und Komponisten Braunfels und dem Dirigenten Hoesslin, der außerdem ein beachtliches kompositorisches Oeuvre vorzuweisen hat,⁸⁰ frühe Erfolge und internationale Anerkennung zuteilwurden, beschränkte sich die ihm entgegengebrachte Wertschätzung bei Kaminski zunächst auf einen engen Kreis, bevor er seit den späten 1920er-Jahren auch ein größeres Publikum erreichte und kurzzeitig einflussreiche Posten im Musikleben bekleidete. Braunfels, Kaminski und Hoesslin waren einerseits durch ihr künstlerisches Umfeld freundschaftlich verbunden, andererseits durch die intensive Unterstützung von Werner Reinhart, wobei dies kein Zufall war, da Reinhart durch gegenseitige Empfehlungen der Komponisten untereinander auf sie aufmerksam wurde. Dieser Kreis ließe sich noch um andere herausragende Persönlichkeiten des Musiklebens erweitern, etwa aus Münchner Gefilden, und auch Wilhelm Furtwängler gehörte auf einer weniger musikalischen als vielmehr persönlicheren Ebene hier mit hinein. Furtwängler war kurzzeitig eine Verlobung mit der Tochter des angesehenen Bildhauers Adolf von Hildebrand (1847–1921), Bertele von Hildebrand (1886–1963) eingegangen, die später jedoch Braunfels heiratete, der 1905 in den Hildebrand-Zirkel eingeführt worden war.⁸¹

Walter Braunfels war auch für die Beziehung des Dreigestirns Braunfels–Kaminski–Hoesslin zu Werner Reinhart ausschlaggebend, wobei die Annäherung zunächst eine rein musikalische war, da Braunfels' Musik in Zürich und Winterthur seit den 1910er-Jahren gespielt wurde und

⁷⁹ Briefe WR mit Braunfels, CH-Wmka, ID 2737–2897; Kaminski, CH-Wmka Dep MK 354/12+12a, 354/13, 363/14; Hoesslin, CH-Wmka, ID 3700–3854.

⁸⁰ Conservatoire de musique de Genève, Bibliothèque (Hrsg.): Inventaire du fonds Franz von Hoesslin [établi par Paul Kristof]. Genf 1985.

⁸¹ Specht, Agnete von: Walter Braunfels (1882–1954). Eine Ausstellung der Walter-Braunfels-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper Berlin aus Anlass der szenischen Uraufführung der Oper „Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna“ [Katalog], Berlin 2008, S. 6.

so bereits früh Reinharts Interesse weckte: Das prägende Konzerterlebnis war die Uraufführung der *Offenbarung Johannis* op. 17 am 02. Juni 1910 unter der Leitung von Volkmar Andreae in Zürich.⁸² Spätestens seit 1917 bemühte sich Reinhart um die Aufführung von Braunfels' Kompositionen in seiner Heimatstadt. Von 1914 an im Amt des Quästors beim Musikkollegium Winterthur, hatte er bald mehr Einfluss auf die Programmgestaltung als das camouflierende Amt des Kassenwarts es vermuten ließe.⁸³ Bereits bei den Vorbereitungen zur ersten Braunfels-Aufführung in Winterthur noch unter Radecke war Werner Reinhart beteiligt, wie aus einem Brief an den Berliner Verlag Ries & Erler vom 20. Dezember 1917 hervorgeht.⁸⁴ Auch wenn es darin lediglich um die unvollständig zugestellten Noten der *Serenade* geht, so belegt er doch das persönliche Engagement des Quästors schon in den frühen Jahren seiner Tätigkeit beim Musikkollegium. Der Briefwechsel ist von 1919 an erhalten; der erste persönliche Kontakt ergab sich offenbar noch nicht im Umfeld der Aufführungen 1918 in Zürich und Winterthur, sondern erst, als der Komponist als Dirigent seines Klavierkonzertes für März 1919 beim Musikkollegium Winterthur gewonnen werden konnte.⁸⁵ Bei dieser Gelegenheit muss es einen ersten Klavierabend im kleinen Rahmen gegeben haben,⁸⁶ der – wie Reinhart betonte – „in so unauslöschlicher Erinnerung“ blieb, „dass wir Ihre Anwesenheit in Winterthur nicht vorübergehen lassen möchten, ohne Sie wiederum im gleichen Raum zu hören“.⁸⁷ Am 23. Januar 1920 spielte Braunfels Werke von Bach und Beethoven, u.a. die Klaviersonate op. 109,⁸⁸ und war fortan häufiger Gast, dirigierte eigene Werke, gab Klavierabende und dabei Einblicke in seine neu entstehenden oder gerade fertig gestellten Werke. In dem sich anschließend rege entwickelnden Briefverkehr nimmt Braunfels immer wieder Bezug auf die zunehmend schwieriger werdenden Lebensumstände und sein Umfeld: „Kräftigere Naturen finden wohl irgendwo und [-]wie eine lebensfristende Existenz[,] sensitivere müssen untergehen. Gerade Naturen wie Kaminski“.⁸⁹ Durch Braunfels' Vermittlung ließ Reinhart auch Kaminski im Jahr 1922 eine erste finanzielle

⁸² Vgl. Thiele, Ulrike: „ein besseres Donaueschingen oder Salzburg in Winterthur“. Walter Braunfels und sein Mäzen Werner Reinhart, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. Musik-Konzepte Sonderband XI, München 2014, S. 5–20.

⁸³ Erst 1927 wurde Reinhart Vorsitzender der Konzertkommission. Siehe dazu: Lothar Kempster: „Das Musikkollegium Winterthur 1920–1953“, in: *Musikkollegium Winterthur. Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929*, Bd. 2, hrsg. von Lothar Kempster, S. 424.

⁸⁴ Brief WR-Ries, 20.12.1917, CH-Wmka Dep MK 365/7b.

⁸⁵ Vgl. Anh. 7.3 B1. Der erste erhaltene Brief von Braunfels an Werner Reinhart stammt vom 25.03.1919. Aus dem frühesten Brief von Braunfels an Hans Reinhart (09.01.1919) geht hervor, dass Braunfels Werner Reinhart noch nicht kannte. Für diesen Hinweis sei Frau Dr. Gertrud Muraro herzlich gedankt.

⁸⁶ Briefe WB-WR, 25./30.03.1919, Datenbank-ID 2737/38.

⁸⁷ Brief WR-WB, 10.12.1919, Datenbank-ID 2743.

⁸⁸ Im Familienarchiv ist eine Einspielung aus dem Jahr 1952 vorhanden: Walter Braunfels spielt Beethovens op. 109, WDR 1952.

⁸⁹ Brief WB-WR, 15.07.1922, ID 2762.

Unterstützung zukommen in der für Reinhart äußerst ungewöhnlichen Form eines Verkauftrages, dem weitere finanzielle Hilfen folgen sollten.⁹⁰ Braunfels zeigte sich tief beeindruckt von dieser Anteilnahme, die sich nicht auf das Finanzielle beschränkte: „Kaminski habe ich in letzter Zeit öfters gesehen; er war selig über die reizende Weise in der Sie seine Zwillinge begrüsst haben. Ich wüsste auch nicht, nachdem wir nun materiell alle am Ende sind, wie er ohne Ihren Beistand sich noch über Wasser halten sollte, u. ich glaube, nicht nur er u. ich auch die Kunst wird es Ihnen einmal danken. [...] Was Sie für Künstler wirken wäre in normalen Zeiten schon dankenswert genug gewesen; jetzt wird es zur kulturellen Rettung“.⁹¹

Als dritter im Bunde fand Franz von Hoesslin, der Schüler von Max Reger und Felix Mottl gewesen war, Aufnahme in Reinharts Kreis, und zwar als junger Komponist, noch lange bevor er der gefeierte Wagner-Dirigent wurde: Reinhart selbst wies im ersten überlieferten Brief an Hoesslin vom 08. Januar 1923 auf die Verbindungen zu Braunfels und Kaminski hin, da er „von den Freunden [...] schon viel“ von Hoesslin gehört habe und ihn das neue Werk für Klarinette, von dem ihm Hoesslin geschrieben hatte, „darum doppelt interessieren“ würde.⁹² Anlass zur Kontaktaufnahme boten Hoesslins *Drei Kammerstücke für kleines Orchester*, die Reinhart für eine mögliche Aufführung in Winterthur erworben hatte. Daraufhin empfahl sich der Komponist sofort als Dirigent und seine Frau Erna geb. Liebenenthal (1889–1946) als Sängerin,⁹³ sodass das Programm mit Hoesslins *Drei Kammerstücken*, Gustav Mahlers *Kindertotenliedern* für Solostimme und Orchester und Johannes Brahms’ Vierter Sinfonie in dieser Besetzung im Oktober 1923 realisiert wurde.⁹⁴ Der Kreis rundete sich gewissermaßen, als Hoesslin Reinhart im März 1923 seine Schrift *Über Heinrich Kaminski* (1921) zusandte – ein Zeichen der „gemeinsame[n] Freundschaft zu Kaminski“⁹⁵ –, einen zwölfseitigen kunstreligiös-biographischen Essay über Kaminski, dessen „Talent“ und „musikalischen Charakter“ er sehr hoch einschätzte – in einer „zweifello[s] geniearm[en]“ Zeit. Hoesslin beschrieb Kaminskis Stilistik und zählt seine bisherigen Hauptwerke auf: den 69. Psalm, *Introitus und Hymnus*, das Streichquintett fis-Moll, die Motette *O Herre Gott* für achtstimmigen Chor und Orgel ad libitum, ein Streichquartett und ein Klavierquartett.⁹⁶ Der eigentliche Grund dieser Postsendung an

⁹⁰ Vgl. Kap. 3.3.

⁹¹ Brief WB-WR, 29.10.1922, Datenbank-ID 2765.

⁹² Brief WR-FvH, 08.01.1923, ID 3702.

⁹³ Brief FvH-WR, 27.12.1922, ID 3701.

⁹⁴ Brief FvH-WR, Vgl. zu den Aufführungen/Dirigaten Anh. 7.3 B3.

⁹⁵ Brief FvH-WR, 29.03.1923, ID 3708.

⁹⁶ Hoesslin, Franz von: Über Heinrich Kaminski [Ms.], CH-Wmka, Dep MK 330/34a, ID 3700.

Reinhart war die Zustellung des schon länger versprochenen Klarinettenquintetts (1920), dessen Partiturotograph Reinhart als „bescheidener Dilettant“ auf der Klarinette – wie er sich selbst bezeichnete – für 500.– CHF für seine Handschriftensammlung erworben hatte.⁹⁷ Dass Reinhart keineswegs nur ein „bescheidener Dilettant“ war, sondern sein Instrument bestens beherrschte, da er ihm in jungen Jahren „jede freie Minute“⁹⁸ geschenkt hatte, wusste auch Walter Braunfels zu schätzen, der entsprechend als Widmung auf der Partitur der *Drei chinesischen Gesänge* vermerkte: „Werner Reinhart zur Erinnerung an viele Stunden gemeinsamen Musizierens“.⁹⁹ Dazu gab es reichlich Gelegenheit – ob im halboffiziellen Rahmen der „Hausabende“ des Musikkollegiums oder im gänzlich privaten Rahmen der Villa Rychenberg.¹⁰⁰ Durch dieses „gemeinsame Musizieren“ wurde eine besondere Qualität des Austausches zwischen Musiker und Mäzen erreicht. Diese Umstände lassen stark an der Einschätzung von Ute Jung zum Verhältnis von Werner Reinhart und Walter Braunfels zweifeln: Zwar gesteht sie Reinhart zu, dass er „seine Aufgabe als Mäzen in vorbildlicher Weise“ erfüllt habe; aber verglichen mit dem Bruder Hans seien „Werner Reinharts Kontakte zu Braunfels weniger persönlicher als organisatorisch-formaler“ Natur gewesen.¹⁰¹ Mit Hans Reinhart verband Braunfels in späteren Jahren eine künstlerische Zusammenarbeit, die für Braunfels jedoch zu einer belastenden Erfahrung wurde, die „ihn sehr bedrückt“ habe.¹⁰² Davon unberührt, aber nicht ohne Brüche, verlief die Beziehung zu Werner Reinhart, der für Braunfels seit den 1930er-Jahren zu einer wichtigen Bezugsperson wurde. Auch den Aufführungen in Winterthur und Zürich in dieser Zeit kommt ein besonderer Stellenwert zu: Denn Braunfels war am 24. März 1933 aufgrund seiner jüdischen Abstammung aller seiner Ämter an der Kölner Musikhochschule, deren Gründungsdirektor er war, enthoben und dadurch vom Musikleben isoliert worden – auch ohne offizielles Aufführungsverbot.¹⁰³ Dieses folgte Anfang Dezember 1938, was wiederum der dritten Winterthurer Aufführung seiner *Serenade* enorme Brisanz verlieh. Bereits Ende 1937 war Braunfels mit seiner Familie nach Überlingen gezogen, an den äußersten Rand seines Heimatlandes, nachdem auch Freiburg im Breisgau erwogen worden war. Doch „in Freiburg haben wir im Grunde nichts“,

⁹⁷ CH-W Dep RS 30/8: „Herrn Werner Reinhart in Winterthur dankbarst gewidmet“. Briefe WR-FvH, 08./29.01.1923/o.D., ID 3702/04/05.

⁹⁸ Brief EAV-WR, 24.02.1905, ID 1963.

⁹⁹ Walter Braunfels, *Drei chinesische Gesänge für eine hohe Stimme mit Begleitung des Orchesters*, op. 19, 1914, Widmung datiert auf den „5.IX.33“, CH-W Dep RS 5/1.

¹⁰⁰ Vgl. Anh. 7.3 B1.

¹⁰¹ Jung, Ute: Walter Braunfels (1882–1954), (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 58), Regensburg 1980, S. 548.

¹⁰² Gespräch mit Michael Braunfels vom 02.03.2012. Vgl. dazu auch Thiele 2014 (wie Anm. 82).

¹⁰³ Custodis: Michael: Erinnerungen – Realitäten – Entscheidungen. Walter Braunfels 1945, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. Musik-Konzepte Sonderband XI, München 2014, S. 65–93.

schrieb Braunfels Reinhart im Dezember 1936, „Sie u. Winterthur so nah zu wissen aber wird leichter uns am See heimisch werden lassen. [...] Dann sind wir von Ermatingen aus sozusagen Nachbarn, 28 km Autofahrt, ausser der Fähre!“¹⁰⁴ Seit 1935 war der Umzug zwischen Reinhart und Braunfels als „Bodenseeplan“ im Gespräch gewesen, da ein Exil jenseits der deutschen Grenze für Braunfels nicht in Frage kam, wie ein tiefgreifendes Bekenntnis zu den eigenen Wurzeln, auch in Bezug auf das schöpferische Wirken, nahelegt:

„Es waren für uns sehr erregende Wochen; das Schicksal unsrer jüdischen Freunde bekümmert uns tief; mag unter einem historischen Aspekt manches auch anders aussehen, die Nähe ist hart u. unsagbar grausam. (...) Der unschöpferische Mensch kann ja von alle diesem sich abstrahieren, der schöpferische aber wurzelt in seinem Volk u. zerbricht schliesslich, wenn er sich nicht als Stimme seines Volkes fühlen kann. – Wieviel Kraft erfordert dieses Heute! Man fühlt sich wie in einem Stromeswirbel u. manchmal glaubt man fast unterzugehen. Aber vielleicht fehlt es daran doch noch weit.“¹⁰⁵

Unter diesen Umständen erschien Braunfels das liebgewonnene Winterthur als eine „schöne Musikinsel“, die ihm „in dieser untergehenden Welt [...] immer unglaublicher“ erschien.¹⁰⁶ Die Realisierung des „Bodenseeplans“ machte es möglich, dass er trotz der Isolation nicht gänzlich abgeschnitten war vom musikalischen Geschehen und etwa 1938 Proben und Aufführungen eigener Werke sowohl in Winterthur als auch bald darauf in Zürich verfolgen konnte.¹⁰⁷

Die Verbindung zu Hoesslin erreichte eine einzigartige persönliche Dimension, da Reinhart die Patenschaft für dessen Tochter Ursula (*1928) anvertraut worden war, was nach dem Unfalltod der Eltern durch einen Flugzeugabsturz 1946 an Bedeutung gewonnen hatte.¹⁰⁸ Neben Reinhart und Grete Leibundgut-Wittels aus Bern war Winifred Wagner zur Patentante bestimmt worden – eine Verbindung, die aufgrund der Engagements Hoesslins 1927 und 1928

¹⁰⁴ Brief WB-WR, 13.12.1936, Datenbank-ID 2833. Die Fähre war nach Auskunft von Michael Braunfels der Ort, wo häufig die finanzielle Unterstützung in der Brieftasche persönlich übergeben wurde; Gespräch vom 02.03.2012.

¹⁰⁵ Brief WB-WR, 05.12.1935, Datenbank-ID 2811.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Briefe WR-WB, 15.12.1938/13.01.1939, ID 2871/72. Diese Fakten korrigieren das von Frithjof Haas entworfene Bild seines Lehrers Braunfels, der davon ausgeht, dass dieser 1937–43 „keine öffentlichen Konzerte“ besuchte. Haas, Frithjof: „Eindrücke eines Schülers und Freundes von Walter Braunfels aus der Zeit der Entstehung der Oper ‚Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna‘“, in: Deutsche Oper Berlin - Siebenjahrbuch. 2004 - 2011 : Chronik, Bilanz, Dokumentation, S. 251–259.

¹⁰⁸ Briefe und Dokumente zwischen Erna bzw. Franz von Hoesslin und Reinhart, 1928, ID 3746–49.

als Festspiell Dirigent in Bayreuth geknüpft worden war, freundschaftliche Züge angenommen hatte und die sich nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten als schützend erwies.¹⁰⁹

Begegnungen im „anregenden Irrgarten“ und im „fruchtbaren“ Turm von Muzot

Der Herbst 1922 brachte in Winterthur und Zürich ein spannungsvolles Aufeinandertreffen und Parallelitäten, die scheinbar Unvereinbares zusammenführten: Während am 27. und 28. November in Zürich die *Serenade* von Braunfels aufgeführt wurde, stand wenige Tage später in Winterthur die schweizerische Erstaufführung von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* unter Leitung des Komponisten an. Auch Walter Braunfels wollte seinen angedachten Klavierabend in Winterthur „am liebsten mit dem pierrot lunaire verbinden“; da Reinhart „aber an diesem Termin wohl das Haus voll Gästen“ habe, „ginge das nur, wenn wir den häuslichen Abend vor oder nachher legten (also etwa 27/28 XI oder 2/3 XII)“, und Braunfels schlug vor, dass er „während die Schönberg Leute da wären bei Rudolfs unterschlüpfte“.¹¹⁰ Dieses durchaus überraschende Interesse an dem Werk aus dem avantgardistischen Komponistenkreis teilte er mit Reinhart, fühlte sich ihm jedoch auch in einer nicht unkritischen Haltung verbunden, die aus Reinharts Brief an Braunfels vom Januar desselben Jahres spricht, in dem er über Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 geschrieben hatte: „Fabelhaftes Stück aber doch stellenweise qualvoll für's Ohr“.¹¹¹ Doch Braunfels' offenes Interesse wandelte sich im Verlauf der nächsten Jahre in Ablehnung, die er auch auf Reinhart übertrug. Dies führte im Jahr 1925 in der sonst so kontinuierlichen Beziehung zwischen Musiker und Mäzen zu einem rigorosen Bruch, der erst vier Jahre später aufgrund der behutsamen Kontaktaufnahme Reinharts überwunden werden konnte. Braunfels begründete seine Aufkündigung der Verbindung damit, dass er und Reinhart sich in ihrem „Verhältnis zur Kunst [...] von einander weg gewandt“ hätten; Braunfels hatte das Bedürfnis, sich „endlich einer alten Schuld zu entledigen“, indem er „an die Schweiz. Bankges. Winterthur Ordre“ gab, Reinhart „500 frs zu überweisen“, weil er die Hoffnung aufgegeben hatte, dass sich „die Voraussetzungen unter denen ich einstmals das Darlehen nahm, nämlich es später als Pianist

¹⁰⁹ Brief EvH-WR, 07.09.1928, ID 3748. Biographische Informationen zu Hoesslin: Tappolet, Willy: Franz von Hoeßlin, in: Schweizerische Musikzeitung, Jg. 86 (1946), Nr. 11, S. 409–412. Rudhardt-von Hoesslin, Ursula: Franz von Hoesslin. Un chef d'orchestre oublié [Vortragsskript, Cercle romand Richard Wagner, o.D.].

¹¹⁰ Brief WB-WR, 29.10.1922, ID 2765. Emmy Rudolph-Schwarzenbach (1873–1970), Tochter des Seidenindustriellen Robert Schwarzenbach von Thalwil, war verheiratet mit dem Seidenhändler Eduard Rudolph (1863–1926), mit dem sie in Zürich lebte und wurde Braunfels' emotionale wie finanzielle Stütze neben Reinhart. Vgl. auch Felchlin, Margarita: Pionierinnen mit Mut und Weitblick, in: Bulletin Zürcher Frauenzentrale 2009, Heft 1, S. 2–4. Online (zuletzt abgerufen am 07.08.2014): <http://www.frauenzentrale-zh.ch/resources/Bulletin0109low.pdf>.

¹¹¹ Brief WR-WB, 12.01.1922. Familienarchiv Bruse-Braunfels München.

oder Dirigent abtragen zu können, sich noch erfüllen würden“.¹¹² Zu dieser offensichtlich persönlichen Enttäuschung darüber, in Winterthur keinen Platz mehr zu haben, kam die empfundene ästhetische Entfremdung, deren Gründe er weiter ausführte:

„Sie sehen dort eine Strasse wo ich sozusagen nur einen ungemein anregenden Irrgarten sehe, – in dem ich übrigens oft u viel verweile – u. sehen wohl in manchen geistige Werte in dem ich nur materielle Bausteine erblicke. Aber so fest ich darauf bestehen muss, Ihr Werturteil in vielem für irrig zu halten, so sehr freue ich mich doch jedesmal wenn ich davon höre, wie Sie immer wieder für moderne Kunst u. Künstler etwas tun u. damit Ihren Namen mit einer Entwicklung in Verbindung bringen, an der man nie wird vorüber gehen können, wie ich ja auch immer mit Dankbarkeit mich erinnern werde, wie freundschaftlich Sie sich in schweren Jahren meiner annahmen“.¹¹³

Reinhart hatte sich mit Beginn der 1920er-Jahre einer deutlich breiter angelegten Fördertätigkeit gewidmet und bei der IGNM und den Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen engagiert,¹¹⁴ die Braunfels wohl als Teil des „Irrgartens“ ansah. Denn gerade diese beiden Unternehmungen hatte er bereits 1922 kritisch bewertet. In dem bereits zitierten Dankesbrief an Reinhart, in welchem er von dessen Fördertätigkeit als „kultureller Rettung“ sprach, unterbreitete Braunfels ihm den wohl ernstgemeinten Vorschlag, von geförderten Künstlern ein „Entgelt“ zu verlangen, indem diese ihm „gewisse Werke [...] zur öffentlichen Uraufführung überliessen“, um „alle 2–3 Jahre (ja nicht öfters!) ein besseres Donaueschingen oder Salzburg in Winterthur“ zu veranstalten.¹¹⁵ Braunfels war überzeugt, dass Salzburg „mit der Zeit ein einseitig propagandistisches Geschäftsunternehmen“ werde und Donaueschingen „in seinem Fürsten zwar einen Mäcen aber keinen Musikverständigen“ habe: „es liesse sich bei dem seltenen Zusammentreffen von Mitteln u. Verständnis etwas weit besseres wie an beiden Orten zu Tage fördern.“¹¹⁶ Dass Reinhart gerade im Jahr der vermeintlichen Entfremdung 1925 das Donaueschinger Programm im gemeinsamen Sinn prägte, indem er etwa die Aufführung von Kaminskis Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Viola und Violoncello finanzierte und dadurch ermöglichte, wurde offenbar überlagert von der Außenwirkung des Vorjahresprogramms, auf dem die Zweite Wiener Schule und als Attraktion Schönberg selbst prominent vertreten waren.¹¹⁷ Hatte Braunfels noch 1922 in Winterthur im „Irrgarten“, den er nach wie vor „ungemein anregend“ empfand, verweilt, so musste er nun Reinharts „Werturteil“ als „irrig“ ablehnen und auch von Reinhart selbst

¹¹² Brief WB-WR, 04.04.1925, Datenbank-ID 2772. Vollständig abgedruckt bei: Thiele 2014 (wie Anm. 82).

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vg. Kap. 1.1 sowie 3.3.

¹¹⁵ Brief WB-WR, 29.10.1922, ID 2765.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. Kap. 3.3. Häusler, Joseph: Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Kassel 1996, S. 426. Briefe WR-HB, ID 3073–3080.

Abstand nehmen. Zu einer erneuten Annäherung kam es im Jahr 1929, als Reinhart Braunfels zur Winterthurer Aufführung seines Orgelkonzertes durch Karl Matthaei und in den Rychenberg einlud.¹¹⁸ In den folgenden Jahren setzte sich Reinhart offensiv und in der Vorsteherschaft des Musikkollegiums „mit allem Nachdruck“ für dessen Werke in Winterthur ein, sodass diese wieder regelmäßig einen Platz in den Generalprogrammen fanden.¹¹⁹

Das Verhältnis zu Hoesslin hingegen hatte sich seit der ersten Begegnung in Winterthur gefestigt und blieb unberührt von den Unstimmigkeiten zwischen Braunfels und Reinhart. In großer Regelmäßigkeit leitete Hoesslin in den Folgejahren Konzerte in Winterthur als Gastdirigent. Über ihn ließ Reinhart auch Kaminski immer wieder finanzielle Zuwendungen zukommen, etwa im Januar 1926, als Reinhart an Hoesslin einen Scheck über 2'500.– Mark zugunsten Kaminskis sandte.¹²⁰ Weiter erkundigte sich Reinhart in diesem Brief bei Hoesslin, ob man Kaminski nicht dazu bewegen sollte, sich eine feste Anstellung zu suchen, und ob nicht Braunfels in Köln etwas für ihn tun könne. Er bedauerte, dass Kaminskis *Magnificat* nicht für das IGNM-Fest in Zürich angenommen wurde, doch obwohl die Jury in seinem Haus getagt habe, sei die Abstimmung auf Wunsch Dents sehr geheim verlaufen; Reinhart habe diese gewünschte Diskretion nicht durchbrochen und keine Fragen gestellt.¹²¹ Ein noch herberer Rückschlag für Kaminski war der Misserfolg seiner Oper *Jürg Jenatsch* bei der Dresdner Uraufführung 1929. Reinhart hatte dem Komponisten während der Entstehung finanzielle Hilfen über Hoesslin sowie direkt zukommen lassen und ihm als Rückzugsort im Sommer 1929 erstmal den Turm von Muzot zur Verfügung gestellt, wo die Motette *Die Erde* nach der Gâtha des Zarathustra Yasna 29 sowie der zweite Teil des *Triptychon* für Alt (oder Bariton) und Orgel entstand.¹²² Im Jahr darauf kehrte er nach Muzot zurück und vollendete die Arbeit an diesen drei Gesängen mit „Alle Wege, wenn die nur gut sind“ (Yasna 43, Gâtha des Zarathustra).¹²³ Nicht nur Kaminski, sondern auch Braunfels und Hoesslin waren fortan regelmäßig zu Gast in Muzot.

Am überraschendsten ist dies wohl im Fall Franz von Hoesslins, der außerhalb Winterthurs

¹¹⁸ Brief WR-WB, 25.11.1929, ID 2773.

¹¹⁹ Brief WR-WB, 14.12.1932, ID 2782. Vgl. auch Thiele 2014 (wie Anm. 82).

¹²⁰ Brief WR-FvH, 28.01.1926, ID 3739.

¹²¹ Ebd.

¹²² Vgl. Briefe WR-FvH, 07./28.01.1929, ID 3750f. Hartog, Hans: Heinrich Kaminski. Ein Lebensbild, in: Suder, Alexander L. (Hrsg.): Heinrich Kaminski (= Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert, Bd. 11) Tutzing 1986, S. 13–73, hier 40f. CH-W Dep RS 33/19, datiert: 15.08.1929, Widmung: „ex libris Werner Reinhart amici. HK“; Triptychon „Gesagt wurde dies von dem Erhabenen“ (Ittivotakam 27, aus dem buddhistischen Pali-Kanon), CH-W Dep RS 33/7. Vgl. Hartog, Brigitta: Werkverzeichnis Heinrich Kaminski, in: Suder 1986, S. 171–177, hier 176.

¹²³ CH-W Dep RS 33/15.

nur selten als Komponist in Erscheinung trat, sodass Willy Tappolet in seinem sehr persönlichen Nachruf auf Hoesslin feststellte: „Vom Komponisten wissen wir bis heute nur sehr wenig. Auch in dieser Beziehung verbot ihm seine große, allzugroße Bescheidenheit, Schritte für Aufführung und Verbreitung seiner Werke zu unternehmen.“¹²⁴ Anders gegenüber Reinhart, dem er von seinen kompositorischen Arbeiten immer wieder berichtete und im Jahr 1940 mit fast kindlicher Freude für die Ermöglichung der Aufenthalte im „Zauberschlosschen“ Muzot dankte, das nur Rilke mit den richtigen Worten beschreiben könne.¹²⁵ Gleichzeitig sprach ein gewisser Ehrgeiz aus ihm, es seinen berühmten Vorgängern schaffend gleich zu tun: Entsprechend enttäuscht zeigte sich Hoesslin, als doch keines der Manuskripte in dem Maße fertig wurde, dass er etwa an den Schluss seiner Eichendorff-Lieder „Muzot den ...“ hätte setzen können, und er ging 1943 und 1944 entsprechend hochmotiviert zu Werke.¹²⁶ Es entstanden das Mörike-Lied (als Skizze am 07.07.1943, beendet in Marcy am 02.05.1945), die Hölderlin-Vertonungen (1943/44) und die Rilke-Lieder „Immer wieder“ (15.08.1944) und „Herbsttag“ (17.08.1944) sowie die Vertonungen Schweizer Dichter „Unter den Abendglocken“ (H. Leuthold, 08.08.1944), „Wenn schlanke Lilien wandelten“ (G. Keller, 09.08.1944) und „Der Tod“ aus dem *Triptychon* (H. Reinhart, 15.07.1944), von denen Hoesslin einige Autographe dankbar dem Hausherrn für dessen Handschriftensammlung überließ.¹²⁷

Das neu gewonnene Vertrauen von Walter Braunfels zu Werner Reinhart war bereits einige Jahre gereift, als er sich im Mai 1936 nach „schlechte[n] Wochen“, in denen er „verdüstert“ war und „der Last der Zeiten“ erlegen, „arbeitslustig“ danach erkundigte, wie die Dispositionen für Muzot im Juni seien.¹²⁸ Dort angekommen ließ er Reinhart „im Zustand beglückten Erstaunens“ trotz eines bald anstehenden Treffens wissen, welchen „grossen u. tiefen Eindruck“ Muzot auf ihn machte und welches „vielleicht nie gekannte Wohlgefühl“ ihn „vom ersten Augenblick an beständig durchströmt[e]“. ¹²⁹ Nach einem Monat Aufenthalt konnte er auf „eine reiche fruchtbare Zeit“ zurückblicken, in der ein Teil seines

¹²⁴ Tappolet 1946, S. 411.

¹²⁵ Brief FvH-WR, 20.10.1940, ID 3813

¹²⁶ Ebd.; siehe auch die Briefe 3836–40/45.

¹²⁷ Vgl. Inventaire 1985, S. 7ff. Vgl. auch Handschriftensammlung CH-W Dep RS 30/1–6.

¹²⁸ Brief WB-WR, 09.05.1936, ID 2816.

¹²⁹ Brief WB-WR, 08.06.1936, ID 2819, siehe Abb. 15.

Muzot 8 VI 36²²

Lieber rechter Freund,

Obwohl wir uns bald sehen,
muss ich Ihnen doch von dem grossen
u. tiefen Eindruck berichten, den Muzot
auf mich macht. Noch fühle ich das
Nähe wie Nickel auf mich eindringen
sich hin noch im höchst beglückten
Erstarrung, besonders über dies vielleicht
nie gekannte Wohlgefühl, das mein ganz
sein vom ersten Augenblick an beding-
ungslos sich in hier hin. Laut u.
Hins, alles ist mir so naheliegend, alles
fortals für immer Sammlung hier auf
u. zugleich für sich öffnen. Ich bin
binnen sehr, sehr dankbar, dass Sie mir
dies bei hier ermöglichen. Schon
"Lüpf des Mörmels" u. ich hoffe
hier einiges zu schaffen.

Fräulein Büttner hat mich gut,
~~das~~ das einzige, was noch hier sein
könnte ist das Nette. Wie liegen noch
innerhalb gab es gestern früh einige
warme Sonnenstunden u. auch heute
kommen wir einen sehr schönen Spazier-
gang machen u. es will, scheint es, wärmer
werden. Auf bald, aber! Ich freue mich
darauf u. will Ihnen manches zeigen.

Mit allen herzlichen Grüßen
Der Mörmel

Abb. 15: Brief aus Muzot von Walter Braunfels an Werner Reinhart, 08. Juni 1936.
(CH-Wmka Dep MK 350/1a, ID 2819).

Liedercyclus' nach Dichtungen der Mechthild von Magdeburg op. 53 entstanden war.¹³⁰ Doch die Hoffnungen, nach Muzot zurückkehren zu können, zerschlugen die politischen Veränderungen der nächsten Jahre, sodass der Walliser Turm ein Sehnsuchtsort wurde.¹³¹

Die 1930er-Jahre: Amtsenthebung, Auszeichnungen und Arrangements

Nach der ideologisch motivierten Entlassung Braunfels' aus seinen Ämtern an der Kölner Musikhochschule Ende März 1933 berichtete er Reinhart im Mai, dass er sich gezwungen sah, seine *Schottische Fantasie* für Bratsche mit Orchester op. 47 beim Allgemeinen Deutschen Musikverein (ADMV) zurückzuziehen, dass das Werk nun nicht in Dortmund uraufgeführt werde, und bot es für die nächste Saison dem Musikkollegium Winterthur an.¹³² In seiner Antwort bekundete Reinhart sein reges Interesse an der Aufführung des „Bratschenkonzertes“ in Winterthur, schlug zunächst Ende November als möglichen Aufführungstermin vor und kündigte eine Unterredung mit Scherchen an, um sich wegen des Dirigats zu einigen, das Braunfels gerne selbst übernehmen wollte.¹³³ Schließlich kam es am 06. Dezember 1933 tatsächlich unter Leitung von Braunfels im neuen Winterthurer Stadthausaal zur Uraufführung. Den Solopart übernahm der spätere Winterthurer Kapellmeister Oskar Kromer, den Reinhart 1926 von Karlsbad nach Winterthur geholt hatte und der mit seinem Spiel den Ansprüchen des Komponisten mehr als nur gerecht wurde, wie aus der autographen Widmung einer Abschrift der *Schottischen Fantasie* hervorgeht: „Herrn Oskar Kromer in dankbarer Erinnerung an seine unübertreffliche Interpretation dieses Stückes bei der Uraufführung in Winterthur. 6 XII 33 | W Braunfels“. ¹³⁴ So wurde die Winterthurer Aufführung zu einem beglückenden Erlebnis, das sich dem Versuch der neuen Machthaber, ihn aus dem Musikleben zu verbannen, eindrucksvoll entgegenstellte.

Auch der Rückzug nach Bad Godesberg, wo Braunfels bereits im Juli 1933 „in einem alten kultivierten Haus (Stil 1860) mit grossem Garten u. weiter Sicht über die Wiesen“ ein durchaus hoffnungsvolles „Asyl“ gefunden hatte, erschien ihm zunächst wie ein „unverhofftes Geschenk“ in unwirtlicher Zeit, da nun endlich der „Tag der eignen Arbeit“ gelten konnte und

¹³⁰ Brief WB-WR, 05.07.[1936], Datenbank-ID 2821. Walter Braunfels, *Die Gott minnende Seele. Liedercyclus nach Dichtungen der Mechthild von Magdeburg*, op. 53, 1936, CH-W Dep RS 5/4; Widmung: „für Werner Reinhart“. Zu den möglichen inhaltlichen Bezügen, siehe Keym, Stefan: Einheit der Stimmung oder „in scharfen Gegensätzen bewegtes Gefühlsleben“?, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. Musik-Konzepte Sonderband (vorauss. Herbst 2014, Druck in Vorbereitung).

¹³¹ Vgl. etwa Briefe FvH, 04.11.1939, ID 2879 oder 16.06.1940, ID 2883.

¹³² Brief WB-WR, 12.05.1933, ID 2787.

¹³³ Brief WR-WB, 15.05.1933, ID 2788.

¹³⁴ Abschrift von Hermann Wilhelm Draber im Besitz des Musikkollegiums, CH-Wmka Dep MK 240/3. Zu Kromer: Schuh, Willi et al.: Schweizer Musiker-Lexikon. Dictionnaire des musiciens suisses. Zürich, 1964, S. 212.

nicht mehr administrativen Tätigkeiten des Hochschulbetriebs.¹³⁵ Wie der Komponist selbst in jenen Jahren, konstatierte rückblickend auch Hans Reinhart, der sich Braunfels nicht zuletzt wegen der Zusammenarbeit am *Spiel von der Auferstehung des Herrn* op. 72 (1938–1954) in besonderem Maße verbunden fühlte, dass Braunfels’ „nach 1934 entstandenen Konzert- und Bühnenwerke [...] ihn als einen Sich-Wandelnden [zeigen], der neue Wege gesucht und gefunden hat“ und damit „den Höhepunkt seines Schaffens“ darstellten.¹³⁶ Die Einkehr führte zu einer kompositorischen Befreiung, die Hauptwerke wie die *Verkündigung* op. 50, *Der Traum ein Leben* op. 51 und später die *Szenen aus dem Leben der heiligen Johanna* op. 57 ermöglichte.¹³⁷ Doch die Abgeschiedenheit vom Musikleben trieb den „menschenbedürftige[n] Komponist[en]“, wie ihn Bruno Walter beschrieb, in die Nähe von Werner Reinhart, nach Überlingen, sodass er von „seinem stillen Dorf [aus] öfter zu freundschaftlichem Gedankenaustausch die etwa zweistündige Fahrt“ über die Schweizer Grenze zum Rychenberg unternahm.¹³⁸ Hier war es bereits im Januar 1936 anlässlich eines Gastdirigats von Walter zu einem Treffen zwischen ihm und Braunfels gekommen, in das der Komponist große Hoffnungen gesetzt hatte.¹³⁹ Bruno Walter hatte schon 1920 die deutsche Erstaufführung der *Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz* op. 25 sowie die Uraufführung der Oper *Die Vögel* op. 30 geleitet, die Braunfels den internationalen Durchbruch brachte; nun sollte er auch sein jüngstes Werk auf die Bühne bringen. Braunfels wollte Reinhart und seinen Gästen im Rychenberg „neue Dinge“, darunter die Oper *Der Traum ein Leben* op. 51, zeigen, die Walter „noch als Leiter der Wiener Oper annehmen, aber nicht mehr zur Aufführung bringen konnte“.¹⁴⁰ Der Plan einer Uraufführung in Wien, der in Winterthur seinen Anfang genommen hatte, wurde durch die radikalen politischen Veränderungen der Annexion Österreichs im Jahr 1938 vereitelt. Auch der „Bodenseeplan“ von Reinhart und Braunfels geriet zunehmend ins Stocken, weil ein persönlicher Austausch durch die verschärfte Zensur und Grenzüberwachung erheblich erschwert wurden. Braunfels berichtete noch im April 1941 von einigen „Tage[n] voll Musik in Salzburg“, die „das Werk seelischer Genesung“ ergänzten, sodass er „als ein sehr veränderter, gekräftigter“ Mensch nach Überlingen zurückgekehrt sei, wieder an seiner neuen Oper *Szenen aus dem Leben der*

¹³⁵ Brief WB-WR, 07.07.1933, ID 2791.

¹³⁶ Reinhart, Hans (Hrsg.): W. Braunfels in memoriam, Winterthur 1955, [o. Pag.].

¹³⁷ Vgl. Lütteken, Laurenz: Verfolgung und Vergewisserung: Die ›Verkündigung‹ und das Paradigma der Moderne, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. Musik-Konzepte Sonderband XI, München 2014, S. 48–64.

¹³⁸ Walter, Bruno: Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken, Zürich 1973³, S. 330. Werner Reinhart kannte diese Memoiren Walters und wies Braunfels auf die Publikation hin, in der auch die Begegnungen der beiden im Rychenberg Erwähnung finden (S. 329f.). Brief WR-WB, 17.11.1949, ID 2895.

¹³⁹ Das Konzert von Bruno Walter in Winterthur fand am 29. Januar 1936 statt.

¹⁴⁰ Brief WB-WR, 05.12.1935, ID 2811. Walter 1973, S. 329. Vgl. auch Jung 1980, S. 403ff.

heiligen Johanna arbeiten konnte und „überhaupt [s]ein Verhältnis zur Welt im optimistischen Sinne revidiert“ habe: „Damit habe ich mich abzufinden, dass mein geistiges Leben, wie so vieles Leben heut, im Verborgenen sich abspielt. Sozusagen verborgen müssen sich nun ja auch alle menschlichen Beziehungen über die Grenzen abspielen; so auch die unsere.“¹⁴¹ Briefe gingen immer häufiger verloren, sodass aus dem Jahr 1942 lediglich drei Briefe vorliegen, bevor im Jahr 1947 parallel Aufführungen Braunfels'scher Werke in Winterthur und die Korrespondenz wieder einsetzten – in unverändert herzlichem Tonfall: Diesmal also kein Bruch, sondern lediglich Unterbrechung.¹⁴² In Bezug auf das eigene Wirken nach 1945 konnte Braunfels zwar an seine alte Wirkungsstätte Köln zurückkehren, wo ihn Konrad Adenauer mit dem Wiederaufbau des städtischen Musiklebens und der Kölner Musikhochschule betraut hatte, doch sein kompositorisches Schaffen blieb „im Alter unbeachtet“, sodass er 1954 „als ein Verkannter“ gestorben ist.¹⁴³

Heinrich Kaminski, der nach der gescheiterten Uraufführung des *Jürg Jenatsch* 1929 eine schaffensreiche Phase erlebt hatte, wurde im gleichen Jahr mit dem erstmals vergebenen und mit einem Preisgeld von 3000.– Mark verbundenen Musikpreis der Stadt München ausgezeichnet.¹⁴⁴ Der Reigen der öffentlichen Anerkennungen setzte sich fort, als er im Jahr 1930 auf Betreiben von Leo Kestenberg einen Ruf nach Berlin erhielt, um dort die Nachfolge Hans Pfitzners als Professor und Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin anzutreten und außerdem gleichzeitig die Leitung der Konzerte des Bielefelder Musikvereins übernahm.¹⁴⁵ Die Berliner Presse hieß Kaminski jedoch nicht gerade willkommen und sprach bald von einer „Fehlbesetzung“, zumal weder die Wiederholungen der in der Schweiz so erfolgreichen Konzerte, noch seine Tätigkeit an der Akademie zu überzeugen vermochten – lediglich ein Schüler schrieb sich in die Meisterklasse Kaminskis ein.¹⁴⁶ Nachdem er 1933 in Ried einen Kreis zusammengerufen hatte, um als Zeichen gegen das „erschreckend um sich greifende Hass-Denken“ einen „Orden“ zu begründen und die dort ausgetauschten widerständischen „Urteile und Äußerungen über Hitler und den Nationalsozialismus“ nach außen gedrungen waren, flüchtete er sich vorübergehend in die Schweiz, nach Graubünden und Muzot in der Vorahnung des folgenden

¹⁴¹ Brief WB-WR, 21.04.1941, ID 2884.

¹⁴² Briefe WB-WR, ID 2885ff.

¹⁴³ Reinhart 1955 (wie Anm. 136).

¹⁴⁴ Hartog, Hans: Heinrich Kaminski. Leben und Werk. Tutzing 1987, S. 107.

¹⁴⁵ Hartog 1986, S. 40ff. Ders. 1987, S. 105ff.

¹⁴⁶ Hartog 1986, S. 42f.

„Kulturkampfes“ in Bielefeld und in Berlin.¹⁴⁷ Im gleichen Jahr noch verlor Kaminski trotz des Eintretens des hochrangigen Kulturfunktionärs Fritz Stein seine Berliner Professur und legte 1934 nach politischen Fehden auch sein Bielefelder Amt nieder.¹⁴⁸ Kaminskis kurzzeitig geregeltes Leben und Einkommen waren dahin und die finanzielle Situation erneut bedrohlich, sodass Werner Reinhart sich zu Hilfe verpflichtet sah und von 1934 an bis zu Kaminskis Tod 1946 dem Komponisten eine monatliche Zuwendung in Höhe von 400.– Mark – und zahlreiche anderweitige Zuschüsse – zukommen ließ.¹⁴⁹ Stein bewirkte darüber hinaus 1935 eine Art „Versöhnung“ des offiziellen Deutschland mit Kaminski und für die nächsten Jahre bis kurz vor Kriegsende die Auszahlung eines „Reichsehrensolds“ von jährlich 2000.– Mark.¹⁵⁰ Bereits zu dieser Zeit versuchte wiederum Stein Kaminski für ein neues Amt in Berlin zu begeistern, was dieser zunächst strikt ablehnte.¹⁵¹ Es handelte sich um den Posten von Paul Hindemith, der diesen – offenbar wider Erwarten Steins – noch nicht geräumt hatte. Die Berufung Kaminskis an die Berliner Hochschule für Musik zum Nachfolger des 1937/38 dann doch aus dem Amt getriebenen Hindemith, dessen Musizieren und Werke Kaminski immer verehrt und letztere etwa in Bielefeld auch aufgeführt hatte, verhinderte eine Verleumdungskampagne, die Kaminski eine nichtarische Abstammung unterstellte.¹⁵² Davon unbeeindruckt nahmen sich in Winterthur weiterhin vor allem Hermann Dubs, der Mann von Reinharts Nichte Ursula Elisabeth und Leiter des Häusermann’schen Privatchors (Zürich), ebenso Karl Matthaei, Oskar Kromer, Hermann Scherchen und Franz von Hoesslin immer wieder der Werke Kaminskis an, der zahlreichen seiner (Ur-)Aufführungen beiwohnte.¹⁵³ Kaminski starb, kurz nachdem er seine zweite Oper *Das Spiel vom König Aphelios* vollendet hatte, 1946 in Ried – im gleichen Jahr wie Franz von Hoesslin.

Hoesslins Tod setzte der Genfer Musikwissenschaftler Willy Tappolet in seinem Nachruf mit dem „jäh[en]“ Abreißen „eine[r] Entwicklung bester deutscher Dirigenten-Tradition“ gleich – „jene Tradition der großen Wagner-Interpreten: Hans Richter, Hermann Levi, Felix Mottl, Carl Muck, die Franz von Hoesslin zu übernehmen und weiterzutragen beschieden war“.¹⁵⁴ Bemerkenswert ist an diesem Nachruf, dass sein Engagement in Bayreuth, das zu dieser Zeit gerade auch in der Schweizer Presse etwa bei Polemiken gegen Furtwängler ins Feld geführt

¹⁴⁷ Hartog 1987, S. 149ff. Brief HK-WR, 29.07.1933, zit. nach Hartog 1987, S. 150.

¹⁴⁸ Hartog 1986, S. 46ff. Vgl. Briefwechsel Heinrich Kaminski–Fritz Stein, in: Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e.V., Bd. 7, Waldshut-Tiengen 2009, S. 42ff.

¹⁴⁹ Hartog 1986, S. 52.

¹⁵⁰ Briefe WB-WR, 05./06.12.1935, ID 2811f. Hartog 1987, S. 174f.

¹⁵¹ Hartog 1987, S. 174f.

¹⁵² Hartog 1986, S. 44. Ders. 1987, S. 118, 162, 189ff.

¹⁵³ Vgl. Anh. 7.3 B2.

¹⁵⁴ Tappolet 1946, S. 409

wurde, hier keineswegs zu einem Verdikt führt, sondern im Gegenteil in der Fortführung der weit zurückreichenden Interpretationstradition als „historische Sendung“ gewürdigt wird.¹⁵⁵ Hoesslin dirigierte in Bayreuth 1927 und 1928 den *Ring des Nibelungen*, 1930, 1934, 1938 und 1939 *Parsifal* sowie 1940 erneut den *Ring*.¹⁵⁶ Aufgrund der jüdischen Abstammung seiner Frau, der zunächst angesehenen Wagner- und Strauss-Interpreten Erna Liebenthal, die er während seiner Kapellmeisterzeit in Mannheim (1920–22) kennengelernt und geheiratet hatte, wurde er mit Beginn der 1930er-Jahre zunehmend unter Druck gesetzt. Im Jahr 1936 wurde er bezüglich seines Amtes als Generalmusikdirektor in Breslau vor die Wahl zwischen seiner Frau und seinem Posten gestellt, woraufhin er „ohne Zögern den schweren, bitteren Weg des heimatlosen Emigranten“ wählte und sich zunächst mit seiner Familie in Florenz niederließ.¹⁵⁷ Dass der zur „persona non grata“ gewordene und mit Auftrittsverbot belegte Hoesslin dennoch im Ausland seiner Tätigkeit als Dirigent weiter nachgehen konnte, die nun mit unzähligen Reisen verbunden war, ging auf den persönlichen Schutz Winifred Wagners zurück, der Patentante von Ursula (*1928).¹⁵⁸ Hoesslin stand dadurch auch unter „dem besonderen Schutz des Führers“, der ihm Reisen zwischen Florenz und Genf ebenso ermöglichte wie seine Engagements für die Bayreuther Festspiele nach 1936.¹⁵⁹ Wie wichtig jedoch diese moralisch zweifelhaften Verbindungen zu den führenden Köpfen des Regimes waren, zeigt auch das Beispiel „Tütsch“:¹⁶⁰ Werner Reinhart wandte sich im Mai 1943 an Hoesslin, da er von Frau Tütsch-Barich erfahren hatte, dass ihre Tochter und ihr Schwiegersohn inhaftiert worden waren. Der Schwiegersohn sei zwar inzwischen wieder frei, doch erhoffte Reinhart, dass Hoesslin „etwas für die gemeinsamen Freunde tun“ könne. Offensichtlich nannte Reinhart absichtlich nicht explizit die Namen der Inhaftierten, den des ehemaligen Konzertmeisters des Winterthurer Stadtorchesters Joachim Röntgen und seiner Frau Annemarie, Winterthurerin und geborene Tütsch. Hoesslin nahm sich der Sache unmittelbar an, da ihn die Nachricht Reinharts „sehr erschüttert“ habe. Er schrieb an den Reichsstatthalter und die Gestapo und erwirkte auf diesem Weg die Freilassung: Am 09. Juni 1943 benachrichtigte ihn der Chef der Gestapo und SS-Sturmabführer Willi Zoepf, dass ihm ein Durchschlag des Briefes an Reichskommissar Arthur Seyß-Inquart, Röntgen

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Rudhardt-von Hoesslin [o.J.], S. 4.

¹⁵⁷ Tappolet 1946, S. 411.

¹⁵⁸ Rudhardt-von Hoesslin [o.J.], S. 3f.

¹⁵⁹ Vgl. Bescheinigung des Deutschen Konsulats Florenz, 05.10.1943, ID 3833, vgl. Abb. 16.

¹⁶⁰ Briefe Reinharts, Hoesslins und Zoepfs, 19.05./28.05./09.06.1943, Datenbank-IDs 3829–31.

Deutsches Konsulat Florenz

- R 5 Nr. 1 -

22
Florenz, den 5. Oktober 1943
Via dei Bardi, 20

Bescheinigung.

Herr Generalmusikdirektor Franz von H o e s s l i n ,
seit Jahren Dirigent der Bayreuther Festspiele, und
seine Ehefrau Erna von H o e s s l i n , ausgewiesen
durch den Reisepaß Nr. 26/43, ausgestellt vom Deutschen
Konsulat in Genf, am 29. I. 1943, sind wohnhaft in Florenz
und Genf und unterstehen dem besonderen Schutz des Füh-
rers.

18. Okt. 1943.

Reise für
heute genehmigt.

Die zuständigen Stellen werden gebeten, sie bei ihrer
Reise von Florenz nach Genf zu unterstützen.

Der Deutsche Konsul

Die Reise wird von der Deutschen WehrmachtKommandantur
Florenz befürwortet.

5.10.1943

Der Kommandant von Florenz



Hintenborg
Major.

Abb. 16: Bescheinigung des Deutschen Konsulats Florenz für Franz von Hoesslin und seine Frau Erna (1943) aus dem Nachlass Werner Reinharts. (CH-Wmka Dep MK 330/34a, ID 3833).

betreffend, zugegangen sei und Zoepf daraufhin die sofortige Entlassung von Frau Röntgen veranlasst habe.¹⁶¹ Dass Werner Reinhart, der seit den frühen 1920er-Jahren fördernd Anteil am Werdegang Hoesslins genommen hatte, im Gegenzug solcher lebensrettenden Interventionen wiederum Hoesslin unterstützte, indem er ihm etwa einen Platz am Pult des Musikkollegiums reservierte, war für den Mäzen nicht nur eine Selbstverständlichkeit, sondern künstlerische Freude. Ein musikalischer Abschied folgte am 24. September 1947 mit der Aufführung von Hoesslins, teils in Muzot komponiertem, *Triptychon* für Alt und Orchester nach drei Gedichten von Hans Reinhart („Das Schicksal“, „Der Tod“, „Wanderer“).¹⁶²

Werner Reinhart war für Braunfels, Kaminski und Hoesslin gleichermaßen bedeutsam als Förderer, wenn auch in individuell sehr unterschiedlicher Weise und als Freund, der nicht nur im Rychenberg oder in Muzot einen Rückzugsort und ein „warmes Nest“ bot,¹⁶³ sondern bei dem vor allem in den Wirren des Zweiten Weltkriegs auch immer wieder die Fäden des persönlichen Austauschs zusammenliefen: Er war zum Zentrum des sich nicht innerlich, aber äußerlich voneinander entfernten Triumvirats geworden und erweiterte es zum Viergestirn. Werner Reinhart bekannte bereits 1936 gegenüber Ernst Křenek, dass ihm die „Stoffwelt der ‚Lulu‘“ von Alban Berg „überhaupt völlig fremd“ sei und ihm persönlich mehr daran liege, Opern wie *Jürg Jenatsch* von Kaminski oder die *Verkündigung* von Braunfels auf der Bühne realisiert zu sehen, und verweist dadurch noch auf eine andere Ebene der Verbundenheit, die wohl nicht zuletzt in der ihnen gemeinsamen Religiosität begründet liegt.¹⁶⁴ Wenn Werner Abegg resümiert, dass „letztlich alle Musik Kaminskis geistliche Musik“ sei, Tappolet festhält, dass ein „waches und tätiges Christentum“ Hoesslins „Handeln und Sein“ bestimmte und dass ihm, der in den 1930er-Jahren – wie Braunfels bereits 1918 – zum katholischen Glauben konvertierte, „alles Musizieren immer mehr zum Gottesdienst“ wurde, fügt sich dies zusammen mit der Beschreibung Werner Reinharts durch den Freund und Vertrauten Friedrich T. Gubler.¹⁶⁵ In Reinhart waltete „von der Mutter her“ eine „tiefe Religiosität“, die „sich in einer bestimmten, überkommenen Form“ entfaltete: „Das christliche Bekenntnis, die tägliche Lektüre der Losung, die Kenntnis der Bibel waren das Gefäß für eine

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Siehe Anh. 7.3 B3. Im Genfer Bestand befindet sich laut Inventaire Hoesslin lediglich die Fassung für Mittlere Stimme und Orgel oder Klavier, in Winterthur hingegen Abschriften der Orchesterstimmen: Inventaire Hoesslin 1985, S. 11; CH-W Ms HR 66/6.

¹⁶³ Brief WB-WR, 04.03.1936, ID 2815.

¹⁶⁴ Brief WR-EK, 06.10.1936, zit. nach Sulzer I, S. 186.

¹⁶⁵ Abegg, Werner: Kaminski, Heinrich, in: MGG² Personenteil, Bd. 9, Sp. 1426–1430, hier 1428. Tappolet 1946, S. 412. Vgl. Jung 1980, S. 447ff.

tiefe Frömmigkeit; der Kirchgang entsprach einem Bedürfnis der Ordnung und Festigung des Glaubens. Auf diesem Grund baute sich die Leidenschaft für die Kunst, als dem Mittel, durch das das Ewige in die Zeit durchzubrechen vermag, ihre Wohnung. Die Literatur, die Malerei und die Musik bildeten in diesem Sinne eine Einheit“.¹⁶⁶

Hinzu tritt die ästhetische Dimension, die nicht nur in dem Bruch mit Braunfels im Jahr 1925 greifbar wird, sondern auch in dem Austausch zwischen Braunfels und dessen Gewährsmann Reinhart anlässlich der 1949 angedachten und bald darauf realisierten Berufung Frank Martins nach Köln als Nachfolger von Philipp Jarnach. Braunfels wollte die „Internationalität“ fortsetzen, die mit Maurits Frank begonnen wurde, und erkundigte sich vertraulich bei Reinhart nach Frank Martin.¹⁶⁷ Dieser dürfte nicht nur aus diesem Grund Braunfels’ Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, sondern wohl auch aufgrund seiner „gegen alle Widerstände hartnäckig bewahrten Frömmigkeit“ und seines kompositorischen Schaffens, das zahlreiche religiöse Implikationen in sich trägt.¹⁶⁸ Werner Reinhart antwortete ausführlich auf die Anfrage von Braunfels und hob die menschlichen Vorzüge Martins hervor, da dieser im Schweizerischen Tonkünstlerverein „damals kurz nach dem ersten Weltkrieg, wo chauvinistische Enge und Deutschfeindlichkeit bei uns [in der Schweiz] vorherrschten“, Position bezogen habe und Martin seiner „überragenden und wahrhaft europäischen Gesinnung“ öffentlich Ausdruck verlieh.¹⁶⁹ Aber Reinhart schätzte Martin auch wegen seiner musikalischen Qualitäten, „als Komponisten sehr hoch“, jedoch könne er Braunfels keine Auskünfte geben, wie er „als Pädagoge zu bewerten ist“, und gibt zu bedenken, dass Martin sich „seit einer Reihe von Jahren ganz der Zwölfton-Technik verschrieben“ habe, „in welcher er vermutlich auch seine Schüler unterrichten würde, und welche Methode mir persönlich als ein Irrweg erscheint“, obwohl ihm Martins Kompositionen „stets einen grossen Eindruck“ gemacht haben.¹⁷⁰ Es ist wohl alles andere als ein Zufall, dass Reinhart in diesem Zusammenhang den Begriff „Irrweg“ aufgreift, der so zentral in Braunfels’ Begründung seiner Abkehr von Reinhart 24 Jahre zuvor gewesen war. Vielmehr erscheint die Reminiszenz als ein spätes, bekenndes Erinnern an eine verbindende musikalische Ästhetik.

¹⁶⁶ Gubler, Friedrich T.: Werner Reinhart. 19. März 1884 bis 29. August 1951 [Nachruf], in: NZZ, 01.09.1951, Nr. 1873.

¹⁶⁷ Brief WB-WR, 03.10.1949, ID 2891.

¹⁶⁸ Lütteken, Laurenz: Artikel „Martin, Frank (Théodore)“, in: MGG² Personenteil, Bd. 11. Kassel 2004, Sp. 1169–1175, hier 1173.

¹⁶⁹ Brief WR-WB, 07.10.1949, ID 2892.

¹⁷⁰ Ebd.

4.3 Musikpolitische Intervention I: „Meister Strauss“ in Baden

Strauss-Tradition in Zürich und Winterthur

Das Eintreten für Richard Strauss in der Affäre um das Schaffhauser Bachfest im Jahr 1946 zählt zu den ganz seltenen Situationen, in denen der sonst ‚unsichtbar‘ agierende Werner Reinhart durch explizite Intervention in der Öffentlichkeit in Erscheinung trat. Von ähnlicher – gerade auch politischer – Brisanz sind seine öffentlichen Bekenntnisse zu Hermann Scherchen im „Radiokonflikt“ und zu Wilhelm Furtwängler im Zuge seiner Schweizer Dirigate seit Mitte der 1940er-Jahre.¹⁷¹ Das Urteil Reinharts über Scherchen und Furtwängler ebenso wie über Strauss, das sich einer breiten öffentlichen Meinung entgegenstellte, begründete sich nicht erst zum Zeitpunkt des jeweiligen Konfliktes, sondern war das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung mit den Persönlichkeiten und den Umständen ihres Wirkens: sei es in großer persönlicher Nähe wie bei Scherchen über Jahrzehnte hinweg oder, wie im Fall von Strauss, seit jungen Jahren zunächst über das Oeuvre und schließlich in später Vertrautheit. Das Festhalten am hohen Rang Richard Strauss’ in den 1940er-Jahren mag in seiner Querständigkeit zunächst verblüffen, zeigt aber, wie tief die Anerkennung Reinharts für den „Meister“ verankert war.

Mit diesem tiefen Respekt gegenüber Strauss war Reinhart in seinem Winterthurer Umfeld seit Kindertagen konfrontiert: Von 1893 an bekleidete Dr. phil. Ernst Radecke (1866–1920) das Amt des Winterthurer Musikdirektors und setzte sich aus größter Überzeugung bald auch in Winterthur für die Werke von Richard Strauss ein.¹⁷² Radecke stammte aus Berlin und war der Sohn des dort einflussreichen und zweifelsohne zur musikalischen Elite zählenden Robert Radecke, der wiederum als Königlicher Hofkapellmeister – in dem Amt also, in welches Strauss selbst 1898 berufen werden sollte – bereits 1885 die Sinfonie f-Moll op. 12 des jungen Komponisten aufgeführt hatte.¹⁷³ Aus Berlin und München mit Strauss bekannt und mit

¹⁷¹ Siehe Kapitel 1.3 sowie 5.1. Im Gegensatz zur Bringolf-Affäre liegt eine derartige Reaktion Reinharts auf die Aberkennung der Ehrenmitgliedschaft von Richard Strauss in der IGNM 1946 bzw. 1948 nicht vor. Siehe Haefeli 1982, S. 620.

¹⁷² FS MKW II, S. 162–221. Ausführlicher zu den frühen Jahren, in: Radecke, Ewald: Das Musikkollegium Winterthur und Ernst Radecke 1893–1920. Ein historisch-biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Winterthurs. Winterthur 1950, S. 7–19. Zu den Aufführungen von Strauss’ Werken in Winterthur bis 1952, siehe Anh. 7.3 C.

¹⁷³ Robert Radecke (1830–1911) bekleidete das Amt des Kgl. Hofkapellmeisters bis 1887; daneben war er Direktor des Stern’schen Konservatoriums (1883–1888) sowie später Direktor des Königlichen Instituts für Kirchenmusik (1892–1907); ausserdem wurde er 1874 zum Mitglied der Königlich Preussischen Akademie der Künste ernannt. MGG 1962, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 10, Sp. 1850f. Aufführung bei Mueller von Asow, Erich H.: Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis. Bd. 1, Wien 1959, S. 47. 1884 hatte Robert Radecke auch bereits der Soirée beigewohnt, bei der Strauss gemeinsam mit Robert Hausmann seine Violoncellosone op. 6 vorgestellt hatte und er anschliessend mit dem Gastgeber Martin Levy sowie Joseph Joachim mit dem

dessen Oeuvre vertraut, nahm Ernst Radecke schon früh, kaum auf seinem neuen Posten etabliert, bereits im Konzertwinter 1896/97 die Bläser-Serenade op. 7 als „gewichtige Novität“¹⁷⁴ in das Programm des Musikkollegiums auf. Er begründete damit die langanhaltende Aufführungstradition Strauss’cher Kompositionen in Winterthur, die nach Radeckes Tod 1920 gerade in Werner Reinhart einen prominenten und engagierten Fürsprecher finden sollte. Nach den beachteten Aufführungen der Bläser-Serenade sowie des Klavierquartetts op. 13 im Januar 1901 erregte ein Jahr darauf Strauss’ Tondichtung *Don Juan* op. 20 unter Radeckes Leitung einiges Aufsehen in der Lokalpresse und bei Musikerkollegen. Für den Winterthurer Musikdirektor hatte die Anerkennung Friedrich Hegars besonderen Stellenwert, wohl nicht zuletzt weil Hegar Mitglied der Berufungskommission Radeckes gewesen war. Stolz berichtete er dem Vater, dass Hegar seine Wiedergabe des *Don Juan* als „ganz ausgezeichnet“ bezeichnet habe und dass diese „weit über seine nicht kleinen Erwartungen“ hinausgegangen sei.¹⁷⁵

Friedrich Hegar, der für das Zürcher Musikleben so bedeutende Chor- und Tonhalle-Dirigent, Komponist und Begründer der Musikschule (1876, ab 1907 Konservatorium), hatte seinerseits „eine eigentliche Zürcher Strauss-Tradition begründet“, und dies mit demselben Werk: Am 25. Januar 1895 hatte er mit *Don Juan* dem Zürcher Publikum erstmals ein Werk von Richard Strauss vorgestellt.¹⁷⁶ Eine bereits für 1886/87 geplante Aufführung der Sinfonie f-Moll op. 12, die durch Strauss’ Mentor Hans von Bülow angeregt worden war, fand offenbar nicht statt.¹⁷⁷ Ende des Jahres 1895 folgte mit *Tod und Verklärung* op. 24 jene Komposition, die wiederum Radecke in Winterthur im Jahr 1903 zu seinem bisher größten Publikumserfolg verhelfen sollte und ihn in seiner Überzeugung bestätigte, dass Strauss „unter den lebenden Komponisten der bedeutendste sei“.¹⁷⁸ Die Wertschätzung Radeckes war jedoch keine bloße schwärmerische Anhängerschaft, sondern er fundierte sie in bemerkenswerter Weise in einem

Komponisten Rücksprache hielt, siehe Brief an die Eltern, 18.01.1884, in: Schuh, Willi (Hrsg.): Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906. Zürich 1954, S. 35f.

¹⁷⁴ FS MKW II., S. 175.

¹⁷⁵ FS MKW II, S. 182.

¹⁷⁶ Schuh, Willi: Richard Strauss in der Schweiz, in: Du. Kulturelle Monatszeitschrift, 11 (1951), S. 51f. und 71f., hier 51. <http://dx.doi.org/10.5169/seals-291027> (zuletzt abgerufen am 11.02.2014). Wiederabdruck in: Schuh, Willi: Straussiana aus vier Jahrzehnten. (=Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, München, Bd. 5). Tutzing 1981, S. 47–54, hier 49. Aufführung bei Mueller von Asow 1959, S. 85.

¹⁷⁷ Brief Richard Strauss an Friedrich Hegar, 27.07.1886, Hegar-Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich (AMG I 1448), abgedruckt in: Müller, Fritz (Hrsg.): Friedrich Hegar. Sein Leben und Wirken in Briefen. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1865–1926, S. 230.

¹⁷⁸ FS MKW II, S. 183f. Aufführung von *Tod und Verklärung* in Zürich unter Hegar am 03.12.1895, bei: Mueller von Asow 1959, S. 112.

Brief an seinen Vater durch die Bekundung seines Verständnisses von Strauss' jüngster Tondichtung:

„Die Tonkünstlerversammlung in Frankfurt a.M. [wo Strauss' *Symphonia domestica* am 01. Juni 1904 ihre deutsche Erstaufführung erfuhr] war recht anregend. Die Programmmusik scheint mir aber doch, nach den Erzeugnissen der Jüngsten zu urteilen, bald abgewirtschaftet zu haben. So geht es nicht weiter, die Tonmalerei wird teilweise kindisch. Die Farbe und die Phrase herrscht. Strauss ist doch trotz Programm immer Vollblutmusiker. Seine ‚Symphonia domestica‘ ist famos. Sie scheint mir nach ‚Tod und Verklärung‘ das Schönste, was er geschrieben hat. Ein genaueres Programm lehnt er ab. Er kehrt also um, Gott sei Dank! Schon längst habe ich das erwartet. Ich werde mich freuen, wenn ich recht behalte; denn ich habe schon lange, wie Du weisst, prophezeit, dass die Rückkehr zur absoluten Musik eintreten muss. Nicht auf das Programm, auf die Musik kommt es an!“¹⁷⁹

Unabhängig davon, dass sich Radeckes ‚Prophezeiung‘ im Falle von Strauss mit Ausnahme der späten Handgelenksübungen freilich nicht bewahrheiten sollte, so ist es doch eindrücklich, wie entschieden er nicht nur das durchaus existierende ‚Programm‘ negierte – als „poetischer Inhalt“ wurde „die Schilderung eines Tages aus dem Familien- oder häuslichen Leben des ausgezeichneten Tondichters“ angekündigt¹⁸⁰ –, sondern auch die heftig geführte Pressedebatte darüber ignorierte. Vor allem aber ist auffällig, wie nah Radecke damit wohl dennoch an Strauss' eigenem damaligen Verständnis war, der sein Programm keineswegs als bloße „musikalische Beschreibung“ verstanden sehen wollte, sondern eher als „Anhalt“ oder „Wegweiser“ für jene, die „es interessiert“: „Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.“¹⁸¹

Während die für Schweizer Verhältnisse frühe Begründung und beachtliche Kontinuität der Strauss-Aufführungen in Winterthur eher im Verborgenen blieben – verwies doch etwa Willi Schuh hinsichtlich Winterthur auf Reinhart und nicht etwa auf Radecke –, entwickelte sich nach Schuhs Einschätzung Zürich „zu einem der wichtigsten Zentren der außerdeutschen Strauss-Pflege“.¹⁸² Ausschlaggebend dafür waren das Wirken Friedrich Hegars und Volkmar Andreaes sowie die Dirigate des Komponisten selbst, der erstmals 1898 als Gastdirigent in der Tonhalle zu erleben war.¹⁸³ Nach den Tondichtungen sicherten sich seit der

¹⁷⁹ Brief Ernst Radecke an Robert Radecke, 15.06.1904, zit. nach FS MKW II, S. 184.

¹⁸⁰ Allgemeine Musikzeitung 31 (1904), S. 280, zit. nach Werbeck 1996, S. 172.

¹⁸¹ Brief von Richard Strauss an Romain Rolland, 05.07.1905, zit. nach: Mueller von Asow 1959, S.341f. Werbeck setzt sich ausführlich mit der Ambivalenz des „Programms“ bei Strauss auseinander (passim), bezogen auf die *Symphonia domestica*, v.a. Werbeck 1996, S. 172-182. Siehe auch Lütteken 2014, S. 145f. und 164–171.

¹⁸² Schuh 1951 (wie Anm. 5), S. 51.

¹⁸³ Vgl. auch Mohr, Ernst: Richard Strauss als Dirigent in der Schweiz, in: Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 01. Juni 1944, (84. Jg., Nr. 6), S. 236–242.

schweizerischen Erstaufführung von *Salome* op. 54 in Zürich im Jahr 1907 auch die Opern von Strauss ihren festen Platz im Repertoire. Hier war es Alfred Reucker, der als Direktor des Zürcher Stadttheaters (1901–1921) dafür Sorge trug, dass, im Gegensatz zu anderen Schweizer Theatern, alle nachfolgenden musiktheatralen Hauptwerke zur Aufführung kamen.¹⁸⁴

Von der Londoner Queen's Hall in die Rychenberg-Sammlung

Die frühe Verbindung Werner Reinharts zur Musik von Richard Strauss wird in zwei seltenen Dokumenten greifbar: in den beiden annotierten Taschenpartituren des *Don Quixote* op. 35 (1904, Plattennr. 2885) und der *Symphonia domestica* op. 53 (1904, Plattennr. 15613) aus Reinharts Besitz.¹⁸⁵ Noch lange vor seiner Fördertätigkeit, zu Zeiten der Ausbildung zum Kaufmann, besuchte er regelmäßig Strauss-Aufführungen in Zürich, London und Paris und hielt die Daten handschriftlich auf den Innenseiten der Einbände mit Bleistift fest.

Die *Symphonia domestica* hörte Reinhart im November 1904 und im April 1905 zunächst in der Zürcher Tonhalle unter Friedrich Hegar, im Herbst 1905 dann vier weitere Male in der Londoner Queen's Hall – davon drei unter Henry J. Wood und eine unter der Leitung des Komponisten am 4. November 1905. In Paris erlebte er 1907 den späteren musikalischen Leiter der *Concerts Colonne*, Gabriel Pierné, als Strauss-Dirigenten und wohnte später in größeren Abständen den Zürcher Aufführungen des Werkes unter Volkmar Andreae bei (1912, 1929, 1940) sowie einer weiteren unter Strauss (12. Januar 1918). Die Aufführung in Winterthur vom 20. Oktober 1937 unter Hermann Scherchen nimmt dabei als ein wenn auch relativ spätes, so doch besonders ambitioniertes und zweifelsohne von Reinhart vorangetriebenes Unterfangen in diesem Kontext einen besonderen Rang ein.¹⁸⁶

Den *Don Quixote* hörte Reinhart seinen Eintragungen zufolge erstmals und ebenfalls gleich mehrfach in London, wiederum unter Henry Wood (Februar/September/Oktober 1906). Nach seiner Rückkehr nach Winterthur 1912 vermerkte Reinhart noch die Zürcher Aufführung unter Volkmar Andreae. Jene in Winterthur am 13. April 1934 listete er jedoch nicht mehr auf, obwohl sich damit ein ähnlich großer Bogen wie bei der *Symphonia domestica* schloss

¹⁸⁴ Ebd., S. 52.

¹⁸⁵ Vgl. Abb. 17.

¹⁸⁶ Keine dieser frühen Zürcher Aufführungen, auch jene unter Strauss selbst in London und Zürich, finden Erwähnung bei Müller von Asow 1958 (vgl. Bd. I, S. 336f.), Mohr 1944, S. 236ff., oder in der jüngeren Literatur: Schmid, Mark-Daniel: The early reception of Richard Strauss's Tone Poems. In: Ders. (Hrsg.): The Richard Strauss companion. Westport, London 2003, S. 145–190.

Orchesterbesetzung: Kleine Flöte, 3 grosse Flöten, 2 Hoboen, eine Oboe d'amore, ein englisches Horn, eine D Clarinette, eine A Clarinette, zwei E Clarinetten, eine Bassclarinette, 4 Fagotte, Contrafagott, 4 Saxophone (Sopran, Alt, Bariton, Bass) nur im äussersten Nothfalle ad libitum. (in C) (in F) (in B) (in C), 8 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Bassuba, 4 Pauken, Triangel, Tamburin, Glockenspiel, Becken, grosse Trommel, 16 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Celli, 8 Bässe, 2 Harfen.

Aufführungen:

| | | |
|---------|---------------------------|--------------|
| Lörrich | November 1904 | F. Seydewitz |
| " | April 1905 | F. Seydewitz |
| London | Sept. 1905 | Queen's Hall |
| " | Oct. 1905 | Haywood |
| " | Oct. 1905 | Haywood |
| " | Nov. 4 ^{te} 1905 | Haywood |
| Paris | 13. Jan. 1907 | Colonne |
| Lörrich | 1912 | Andreas |
| " | 12. Jan. 1913 | Andreas |
| " | 30. April 1913 | Andreas |

Bruckner (Frankfurt) 20. Nov. 1937
Bruckner (Frankfurt) 20. Nov. 1937

Symphonia domestica.

Bewegt. Met. 2/4. Richard Strauss, Op. 53.

Aufführungen:

| | | |
|---------|----------------|---------------------|
| London | 3. Febr. 1906 | Henry Wood (Becker) |
| " | 13. Sept. 1906 | H. Wood (Reinhardt) |
| " | 20. Oct. 1906 | H. Wood (Reinhardt) |
| Lörrich | Winter 1912 | Andreas |

Besetzung des Orchesters:

Holzblasinstrumente: eine kleine Flöte, 2 grosse Flöten, 2 Oboen, englisches Horn, 2 Clarinetten in B (II. Clarinette auch in Es), Bassclarinette, 3 Fagotte, Contrafagott.

Blechinstrumente: 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, eine Tenortuba in B, eine Bassuba.

Saiteninstrumente: 16 erste Violinen, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle, 8 Contrabässe, eine Harfe.

Schlag- und sonstige Instrumente: Pauken, Becken, grosse Trommel, kleine Trommel, Triangel, Tamburin, eine Windmaschine.

Bauer H. Reinhardt

Aufführungen:

| | | |
|---------|----------------|---------------------|
| London | 3. Febr. 1906 | Henry Wood (Becker) |
| " | 13. Sept. 1906 | H. Wood (Reinhardt) |
| " | 20. Oct. 1906 | H. Wood (Reinhardt) |
| Lörrich | Winter 1912 | Andreas |

Don Quixote.

Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters. Richard Strauss, Op. 36.

Aufführungen:

| | | |
|---------|----------------|---------------------|
| London | 3. Febr. 1906 | Henry Wood (Becker) |
| " | 13. Sept. 1906 | H. Wood (Reinhardt) |
| " | 20. Oct. 1906 | H. Wood (Reinhardt) |
| Lörrich | Winter 1912 | Andreas |

Abb. 17: Annotierte Taschenpartituren aus dem Besitz Werner Reinharts: Richard Strauss' *Symphonia domestica* und *Don Quixote*. (Quelle: CH-Wmka MN_2178, MP_536).

und sie wohl sogar als die gewichtigere Strauss-Aufführung für Winterthur anzusehen ist: „für Winterthur ein Ereignis von festlichem Rang“.¹⁸⁷ Denn für das Konzert, für welches Strauss’ *Don Quixote* und *Eine Alpensinfonie* auf das Programm genommen wurden und man keinen Aufwand in der Vorbereitung gescheut hatte, konnte nach einigem Werben von Seiten des Musikkollegiums Winterthur der Komponist als Dirigent gewonnen und damit „auch zu Richard Strauss, dem grössten Komponisten der Gegenwart, eine persönliche Beziehung“ aufgebaut werden.¹⁸⁸ Dem einzigen Dirigat von Strauss in Winterthur war der Wunsch des Musikkollegiums vorausgegangen, den Abschluss des äußerst ambitionierten und nicht unumstrittenen Stadthaus-Umbaus im Oktober 1933 mit der Einweihung des neuen Konzertsaaes unter seiner Leitung zu krönen. Wie bereits die Taschenpartituren auf die persönlichen Vorlieben Werner Reinharts dokumentieren, verweist auch der erste Programmvorschlag vielsagend auf den Präsidenten der Konzertkommission Werner Reinhart und lautete: *Symphonia domestica* und *Don Quixote*.¹⁸⁹ Nach langen Verhandlungen zerschlug sich zwar diese erste Idee des Konzertes unter Richard Strauss, weil der Komponist wegen der Erstaufführungen seiner *Arabella* keine definitive Zusage für Winterthur geben konnte. An seiner Stelle weihte Felix Weingartner den neuen Konzertsaal ein. Doch auch Strauss konnte noch für den 13. April 1934, zum Abschluss der Eröffnungssaison, engagiert werden.

Die frühen Eintragungen Reinharts zu den besuchten Aufführungen veranschaulichen nicht nur sehr eindrucksvoll die starke Präsenz der Musik von Richard Strauss im Londoner Musikleben des frühen 20. Jahrhunderts,¹⁹⁰ sondern sind auch erhellend bezüglich der Biographik Reinharts und seiner musikalischen Sozialisierung: Die „Stationen seiner Wanderjahre“ finden meist nur zusammenfassend Erwähnung und der Aspekt des Erlernens des „handwerkliche[n] Wissen[s] des Kaufmanns“ steht dabei im Fokus, wogegen die Musikerfahrung Reinharts in diesen jungen Jahren auch in umfangreicheren Nachrufen und ebenso bei Sulzer ausgespart und nur schwer nachvollziehbar bleibt.¹⁹¹ Darüber hinaus ist aufschlussreich, wie kontinuierlich und wie bewusst sich Werner Reinhart die Werke von Strauss durch Konzertbesuche hörend erschlossen hat. Natürlich war neben dem eigenen

¹⁸⁷ Hans Mast, *Neues Winterthurer Tagblatt*, 24.04.1934, zit. nach Sulzer II, S. 165.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Sulzer II, S. 160.

¹⁹⁰ Vgl. dazu Schmid 2003, besonders S. 165–169 und 178f.

¹⁹¹ Gubler, Friedrich T.: Werner Reinhart [Nachruf], in: NZZ, Nr. 1873 (34), 1. September 1951, Blatt 4. Auch im Kapitel „Richard Strauss“ in Sulzer II, S. 153–192, wird dieser Aspekt der Verbindung Reinhart-Strauss – das Verfolgen des Strauss’schen Schaffens durch Reinhart aus der Ferne – ausgespart und werden nach dem Verweis auf die frühe Winterthurer Strauss-Pflege durch Radecke ausschliesslich Aufführungen Strauss’scher Werke in Winterthur sowie persönliche Begegnungen mit Reinhart betrachtet.

Musizieren der Konzert- bzw. Opernbesuch die übliche Methode der Musikerfahrung in dieser Zeit und an die spätere Dominanz der „technischen Reproduzierbarkeit“ als flächendeckende, alltägliche Realität noch nicht zu denken. Somit wäre das Vorgehen Reinharts auf einer abstrakteren Ebene vielleicht nur eines von vielen Beispielen für das zeitgenössische Selbstverständnis bürgerlicher Musikliebhaber. Dennoch erinnert die Vorgehensweise an jene des Bruders Oskar Reinhart, der sich später professionell dem Kunstsammeln widmete. Ebenfalls in jungen Jahren im Ausland hatte er sich das „kaufmännische Rüstzeug“ angeeignet, parallel – beispielsweise 1907 durch Archivsichtungen in der Graphischen Sammlung des British Museum – „sein Auge geschärft“ und über seine Beobachtungen Buch geführt.¹⁹² In ähnlicher Weise „schärfte“ bzw. schulte Werner Reinhart sein Ohr – an Klassikern¹⁹³ ebenso wie an den komplexen Werken eines Richard Strauss – und dokumentierte diese Hörerfahrungen in seinen Studienpartituren. Dass Werner Reinhart über das Hören hinaus, auch als aktiver Musiker mit den Werken von Strauss bestens vertraut war, belegen einerseits seine Sammlungen von Auszügen der Einzelstimmen wichtiger Kompositionen für Klarinette, Bassetthorn oder Bassklarinette in Form von Abschriften und gedruckten Orchesterstudien der Bühnen- und Orchesterwerke.¹⁹⁴ Andererseits zeigt auch eine Absage Reinharts an Fritz Brun, in der er herzlich für die Einladung dankt, unter dessen Leitung in Bern die Bassklarinette in Strauss’ *Also sprach Zarathustra* und *Don Quixote* zu spielen, wie gefragt Reinhart tatsächlich als versierter Dilettant im besten Sinne war. Als Begründung gab er an, dass er seit dem Rückzug seines Bruders Oskar aus der Firma Gebrüder Volkart noch stärker in die Geschäftsleitung eingebunden sei, sodass sich „solche ‚Gastrollen‘“ zu seinem Bedauern mit den „beruflichen Pflichten immer weniger verbinden“ ließen.¹⁹⁵

¹⁹² Wegmann, Peter: Sehen lernen ist alles – Oskar Reinhart und die Pflicht, den Menschen mit dem Besitz zu dienen. In: Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich und Chur 2012, S. 23–103, hier S. 25f.

¹⁹³ Wie ein Stempel in angrenzenden Notenkonvoluten aus dem Besitz Reinharts offenbart, hat er 1906 im traditionsreichen Londoner Verlagshaus Augener Ltd. neben Strauss-Partituren u.a. auch einen Stimmauszug für die erste Klarinette aus Beethovens Fünfter Sinfonie erworben: „AUGENER LTD. / 22, NEWGATE STREET, / LONDON, E.C.“. Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek (Sign. MN_2194).

¹⁹⁴ In den Winterthurer Bibliotheken finden sich als Depositum des Musikkollegiums Winterthur unter den Signaturen MN_2208-11 undatierte Abschriften der Bassklarinettenstimmen von *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Das Thal* und *Die Tageszeiten*, wobei unklar ist, von welcher Hand diese Abschriften stammen – Reinhart selbst kann zumindest nicht ausgeschlossen werden. Ausserdem liegen die frühe Druckausgabe der „Orchesterstudien für Klarinette aus Richard Strauss’ symphonischen Werken“ (Nr. 2093c), Universal Edition: Wien 1910 (Sign.: MN_767), sowie der „Orchesterstudien aus Richard Strauss’ Bühnenwerken. Klarinette, Bassklarinette und Bassetthorn [sic]“, Adolph Fürstner: Paris 1912 (Sign.: MN_767a) vor.

¹⁹⁵ Briefe, WR-FBrun, 19./25.10.1924, ID 2936/37. Vgl. Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Bernischen Musikgesellschaft. 1815–1965, [hrsg. v. der Bernischen Musikgesellschaft], Bern 1965, S. 63: III. Abonnementskonzert der Saison 1924/25, 18. November 1924.

Auch der Ankauf des Originalmanuskripts von *Don Quixote* für seine planvoll gestaltete Sammlung vor allem zeitgenössischer Musikhandschriften mutet vor dem Hintergrund des familiären Bewusstseins für Sammlungen und der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Werk seit spätestens 1906 alles andere als zufällig an.¹⁹⁶ Werner Reinhart hatte das Partitur-Autograph am 29. März 1934, also unmittelbar vor der Aufführung unter Strauss im Stadthaussaal, durch Vermittlung von Yella Hertzka (UE Wien) beim Frankfurter Antiquar Heinrich Eisemann zum Preis von „12'500 Schweizerfranken plus 750 Mark Kommission“ erworben.¹⁹⁷ Es rundet, neben der Winterthurer Aufführung, als Winterthurer Sammlungsstück die persönliche, über Jahrzehnte entfaltete Verbindung Reinharts zu diesem Werk.

Die Uraufführungen der „Handgelenksübungen“

Infolge der persönlichen Bekanntschaft im Jahr 1934 und des damit verbundenen Aufenthaltes des Komponisten in Begleitung der Schwiegertochter Alice im Rychenberg¹⁹⁸ intensivierte sich die Beziehung zwischen Werner Reinhart und Richard Strauss. Schon der Eintrag von Strauss im Rychenberger Gastbuch offenbart die Wertschätzung seines Gegenübers, denn er traute Reinhart offenbar zu, seine musikalische Metapher zu entschlüsseln: Unter dem Dankesgruß zitierte er das Fagott-Motiv aus dem Finale von Beethovens Fünfter Sinfonie – ohne es freilich als solches zu benennen – und charakterisierte es als „die Urform der Alpensinfonie“.¹⁹⁹ Bezeichnenderweise notierte er das Zitat jedoch nicht in der Original-Tonart C-Dur, sondern transponierte es nach Es-Dur – in die Tonart also, in der das sehr ähnliche Anfangsthema zum dritten Bild seiner *Alpensinfonie* („Der Anstieg“) erklingt.²⁰⁰ Auch in der folgenden Korrespondenz ließ Strauss musikalische Zitate einfließen,²⁰¹ informierte Reinhart über Kompositionsvorhaben und baute Verweise auf anhaltende Debatten der Musikwelt ein: So berichtete er im Dezember 1934 von der „Olympiahymne“ o.op. 119, die er aus „Langeweile“ gerade „für die Boxer und Fußballer

¹⁹⁶ Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Dep RS 63/2.

¹⁹⁷ Sulzer II, S. 164.

¹⁹⁸ Auch Alice Strauss, geb. Grab (1904–1991) trug sich ins Rychenberger Gastbuch ein und war auch am Jahresende „noch immer von Rychenberg begeistert“, wie Strauss im Dezember an Reinhart schrieb, siehe Sulzer II, S. 165 und 167.

¹⁹⁹ CH-W Dep RS 83. Eintrag von Strauss, 13.04.1934.

²⁰⁰ Vgl. Abb. 18. Bei Sulzer II, S. 167 nicht korrekt gedeutet. Vgl. zu Strauss' *Alpensinfonie*: Hansen, Mathias: Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen. Kassel 2003, S. 211–224, besonders 217. Zu Beethoven: Gesamtausgabe Beethoven Werke I, 3. München 2013, S. 93, T. 317ff.

²⁰¹ Bspw. Portraittkarte vom 14.12.1939: Zitat aus der Oper „Friedenstag“, deren Uraufführung am 24. Juli 1938 in München Reinhart beigewohnt hatte, Brief RS-WR, 09.03.1946: Zitat aus der Zweiten Bläsersonate.

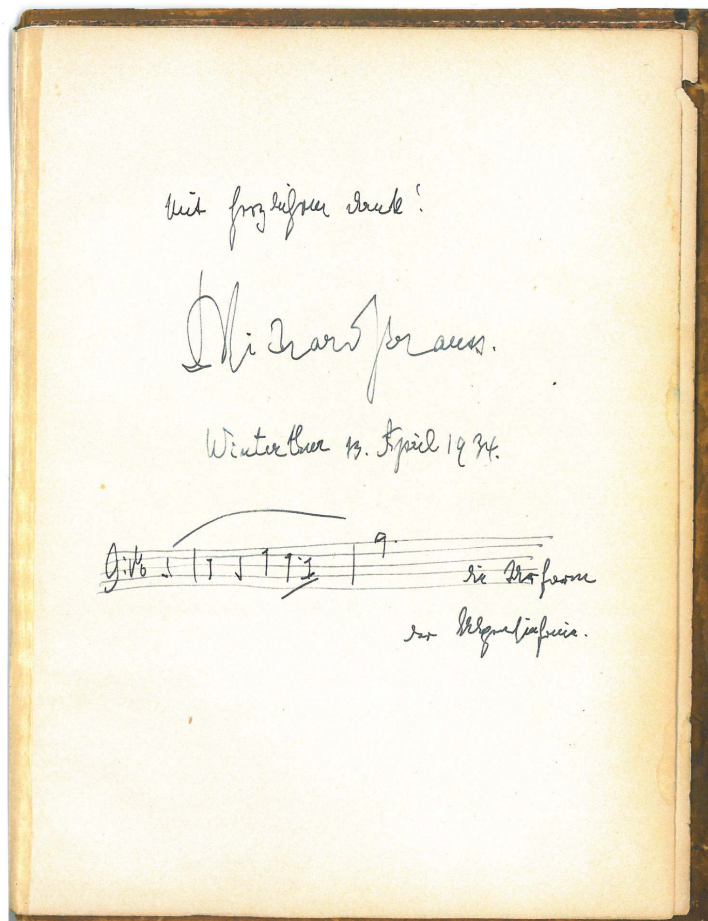


Abb. 18: Eintrag von Richard Strauss im Rychenberger Gastbuch. Beethoven-Zitat als „die Urform der Alpengalopiers“, 13. April 1934. (CH-W Dep RS 83).

getonsetzt“ habe und ließ im gleichen Brief Hermann Scherchen, „den Oberbolschewiken“, grüßen, den Strauss „trotzdem er ohne Taktstock die Impotenz ‚ausdeutet‘, recht gern habe“.²⁰² Es folgten u.a. ein Besuch von Strauss auf dem Reinhart’schen Landhaus „Fluh“ am Greifensee anlässlich der Zürcher Aufführungen von *Die schweigsame Frau*, deren letzte der

²⁰² Briefkarte RS-WR, [Dez. 1934], deren Vorderseite Strauss und seine Frau auf der Veranda der Villa in Garmisch zeigt, Archiv MKW, Winterthurer Bibliotheken, CH-Wmka Dep MK 343/67. Siehe dazu auch Sulzer II, S. 168f. u. Abb. 32. Der Begriff der „Impotenz“ verweist hier auf den Einsatz Scherchens für avantgardistische Strömungen, gegen die Hans Pfitzner in seiner Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz – ein Verwesungssymptom?“ (1919) angeschrieben und die Alban Berg in „Die musikalische Impotenz der ‚Neuen Ästhetik‘ Hans Pfitznern“ (1920) aufsehenerregend verteidigt hatte. Vgl. dazu auch John, Eckhard: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart (et al.) 1994. Dass Johns Zirkelschluss, der Gruss von Strauss an Scherchen sei nur „reine Speichelleckerei gegenüber dem Schweizer Geld“ (S. 345, Anm. 24), kaum tragbar ist, zeigt sich in zahlreichen anderen Briefen, die Grüsse an Scherchen beinhalten (vgl. Sulzer III, S. 324 f.), sowie in der Tatsache, wie häufig Scherchen in Winterthur Werke von Strauss zur Aufführung brachte. Das Verhältnis Strauss-Scherchen gestaltet sich deutlich komplexer und bedürfte wohl genauerer Betrachtung. Darüber hinaus verweist auch Werbeck darauf, dass „Strauss’ Einstellung zur Schönberg-Schule [...] ambivalent“ war und Strauss „Schönbergs kompositorische Potenz“ schätzte. Werbeck, Walter: Der unpolitische Politiker. Anmerkungen zu Richard Strauss, in: Schröter, Axel (Hrsg.): Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag. Sinzig 2012, S. 176–195, hier 188.

Komponist am 04. Juni 1936 selbst leitete; das Wiedersehen mit Reinhart in München zur Premiere von *Friedenstag* im Sommer 1938; das erste Strauss-Dirigat von Paul Sacher Ende 1939 in Winterthur und das Furtwängler-Dirigat von *Tod und Verklärung* im darauffolgenden Jahr;²⁰³ ein Treffen in Baden im Oktober 1942, bei dem Strauss „Werner Reinhart zur Erinnerung“ ein Widmungsexemplar des Textbuches zu *Capriccio* überreichte;²⁰⁴ im Januar 1944 der Beitrag von Strauss für die von Willi Schuh initiierte Sonderausgabe der *Schweizerischen Musikzeitung* zu Werner Reinharts 60. Geburtstag²⁰⁵ sowie die exklusive Freigabe des Zweiten Hornkonzertes für eine Aufführung in Winterthur – diese sollte jedoch „nur Ausnahme für den Freund in Winterthur“²⁰⁶ bleiben.²⁰⁷ In gleicher Weise gestattete Strauss im November 1945, in der kommenden Saison die Zweite Bläsersonatine aufzuführen, jedoch „als ‚Manuscript‘“ und „nur für Sie u. Winterthur“. Die Gründe für derart ausdrückliche Einschränkungen erläuterte er nun auch Reinhart, wie schon Willi Schuh gegenüber zwei Jahre zuvor: „Sie wird nicht weiter veröffentlicht, da sie wie eine Reihe anderer handwerklicher ‚Atelierarbeiten‘ ohne musikgeschichtliche Bedeutung zu meinem Nachlass gehört, nachdem mein Lebenswerk mit *Capriccio* seinen Abschluss gefunden hat.“²⁰⁸ Zu diesen „Atelierarbeiten“ oder „Handgelenksübungen“, denen Strauss eine opus-Zahl verwehrt, zählten folglich auch die Werke, die in dichter Reihung im Jahr 1946 in der Schweiz uraufgeführt wurden: Die *Metamorphosen* am 25. Januar 1946 und das Oboen-Konzert am 26. Februar 1946 in Zürich, sowie jene Zweite Bläsersonatine „Fröhliche Werkstatt“, die Werner Reinhart gewidmet ist,²⁰⁹ am 25. März 1946 in Winterthur. Schon Willi Schuh bezweifelte in seiner Antwort an den Komponisten dessen Aussage, dass dem nachgeordneten Oeuvre „keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung“²¹⁰ zukomme, „denn auch in ‚Handgelenksübungen‘ kann sich eben der Meister des Handwerks, aber auch der Geist des Meisters nicht verleugnen!“²¹¹ Dass die späten Kompositionen auch ohne diesen leisen Anflug von Emphase doch mehr sind als nur „die Beschäftigungstherapie eines alten Mannes, der auf den Tod wartete“, ²¹² legen auch die uneigentliche Widmung an Mozart²¹³ und der

²⁰³ Siehe Anh. 7.3 C. Zu Sacher, vgl. dazu Kap. 1.2.

²⁰⁴ Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Dep RS 63/3 (8°).

²⁰⁵ Schweizerische Musikzeitung, „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“, Zürich, 15. März 1944 (84. Jg, Nr. 3). Beitrag von Richard Strauss, S. 87.

²⁰⁶ Brief RS-WSchuh, 23.01.[1944], in: Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh, Zürich 1969, S. 60.

²⁰⁷ Sulzer II, S. 170–179.

²⁰⁸ RS-WR, 03.11.1945, zit. nach Sulzer II, S. 180f. Dort auch Abdruck des Briefes. Vgl. dazu auch Brief RS-WSchuh, 08.10.1943, in: Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh, Zürich 1969, S. 50f.

²⁰⁹ Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Dep RS 63/1 (2°).

²¹⁰ Brief RS-WSchuh, 08.10.1943, in: Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh, Zürich 1969, S. 51.

²¹¹ Brief WSchuh-RS, 09.01.1944, in: Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh, Zürich 1969, S. 58f.

²¹² Walter, Michael: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber 2000, S 397.

Goethe-Verweis des Komponisten während des Entstehungsprozesses nahe: „Ich arbeite so still für mich hin (nach Goethes erhabenem Vorbild), habe ein Rondo für 16 Bläser gemacht, das sogar noch wirklich recht hübsch geworden ist“.²¹⁴ Denn hinter der vermeintlichen Herabwürdigung in der Reduzierung auf das ‚Handwerkliche‘, das ‚Technische‘, verbirgt sich bei Strauss das Verständnis, dass ohne die „höchste Technik“ künstlerisches Schaffen unmöglich wäre, denn nur sie bedeute „das reichste, am höchsten ausgebildete Sprachvermögen“.²¹⁵ Gerade im hohen Alter hielt er an der Überzeugung fest, die sich schon in jungen Jahren manifestiert hatte, dass „erst das Mechanische des Schreibprozesses den Fortgang der Eingebung aufrechtzuerhalten vermag“.²¹⁶

Nachdem Strauss Werner Reinhart – „dem Freunde und Förderer deutscher Musik in der Schweiz mit herzlichen Glückwünschen zum 60. Geburtstags“²¹⁷ – bereits den Beginn des zuerst entstandenen Rondos der Zweiten Bläsersonatine zugeeignet hatte, verdankte Reinhart die Zusage einer exklusiven Winterthurer Aufführung des Werkes durch den Komponisten mit einem „Autorenhonorar“²¹⁸ in Höhe von 1000.- CHF. Strauss überließ Reinhart daraufhin zunächst „als kleine Gegengabe die Fotografie der Partitur“ und dazu das „Recht, das Werk jeder Zeit als Manuscript, auch gastweise in andern Städten mit Ihren Bläsern zu spielen“.²¹⁹

Am 19. Februar 1946 folgte schließlich die Anfrage an Reinhart: „Darf ich mir erlauben, Ihnen die 2. Bläsersonatine zu widmen?“²²⁰ Auch wenn ein Ankauf im Briefwechsel nicht explizit dokumentiert ist, so liegt es doch nahe, dass die Übergabe im März 1946 im Rychenberg stattgefunden haben muss und das Manuskript wohl nicht ohne finanzielle Gegenleistung Reinharts in die Rychenberg-Sammlung gelangte: Strauss dankte am 20. März 1946 bereits aus Ouchy-Lausanne „nochmals für die gütige, schöne Gastfreundlichkeit u. Alle Liebe, die Sie mir u. meiner Frau durch Ihre Grossmut erwiesen haben“.²²¹ Außerdem wünschte der Komponist, nachdem er zwei Proben selbst geleitet hatte, „gutes Gelingen Ihrer

²¹³ CH-W Dep RS 63/1 (2°). Letzte Partiturseite: „Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines Dankerfüllten Lebens. Richard Strauss.“

²¹⁴ Brief RS-WSchuh, 23.01.1944, in: Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh, Zürich 1969, S. 61. Zur Deutung des Goethe-Bezugs für das Spätwerk ausführlich: Lütteken, Laurenz: Richard Strauss. Musik der Moderne. Stuttgart 2014, S. 247–266, besonders S. 256ff.

²¹⁵ Strauss, Richard: Schaffen [1895], in: Werbeck, Walter: Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing 1996, S. 534–539, hier 535.

²¹⁶ Lütteken 2014, S. 65–71, hier 69.

²¹⁷ Schweizerische Musikzeitung, „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“, Zürich, 15. März 1944 (84. Jg, Nr. 3). Beitrag von Richard Strauss, S. 87.

²¹⁸ WR-RS, 07.12.1945, zit. nach Sulzer II, S. 182.

²¹⁹ Brief RS-WR, 08.12.1945, zit. nach Sulzer III, S. 317.

²²⁰ Brief RS-WR, 19.02.1946, zit. nach Sulzer III, S. 322ff., hier 324.

²²¹ Brief RS-WR, 20.03.1946, zit. nach Sulzer III, S. 324f. Sulzer setzt diese Begegnung und die Manuskript-Erwerbung nicht in Zusammenhang (vgl. Sulzer II, S. 183).

Sonate“²²² und ließ sich von Willi Schuh vom Erfolg der Aufführung unterrichten.²²³ Schuh widmete der Zweiten Bläsersonatine und dem Oboenkonzert in der April-Ausgabe der *Schweizerischen Musikzeitung* unter dem Titel „Neue Werke von Richard Strauss“ eine ausführliche Besprechung und sparte dabei nicht an Lob gerade für das späte Bläserstück und dessen Interpretation in Winterthur.²²⁴ Nachdem er den Bezug zu Mozarts Bläuserserenade Nr. 10 (KV 361)²²⁵ sowie zu den Jugendwerken von Strauss – der Bläusersuite op. 4 und der Bläuserserenade op. 7, die ja die Strauss-Tradition in Winterthur eröffnet hatte – hergestellt hat, setzt er die Zweite Bläsersonatine zu den *Metamorphosen*²²⁶ ins Verhältnis, denen sie trotz der „tiefreichenden Unterschiede“ im Anspruch in nichts nachstehe. Hermann Scherchen sei dank „sorgfältiger und reich differenzierender Leitung“ dem „sehr heiklen, technisch und musikalisch anspruchsvollen und überdies für die Bläser sehr anstrengenden Werk“ sowie „den Intentionen [...] des Meisters“ in „hervorragender Weise gerecht“ geworden.²²⁷

„Kunst und Politik“ I: Das Schaffhauser Bachfest 1946

Dass Werner Reinhart nur selten Einladungen zur Mitgliedschaft in Ehrenkomitees annahm, soll auch an anderer Stelle diskutiert werden,²²⁸ und auch im Falle des für Mai 1946 geplanten Internationalen Bachfestes Schaffhausen kam Reinharts Zusage nur aufgrund der langen Verbundenheit zu seinem Freund Walther Reinhart zustande, der als Chordirigent in die Vorbereitungen involviert war. Der Stadtpräsident von Schaffhausen, Walther Bringolf (1895–1981), verdankte „herzlich“ Reinharts „Mitwirkung im Ehrenkomitee“ sowie dessen „wertvolle Unterstützung“ – womit in diesem Zusammenhang einmal keine finanziellen Hilfen gemeint waren, sondern wohl ausschließlich Ratschläge zur personellen Ergänzung des Ehrenkomitees sowie Reinharts Vorschlag, Emil Brunner als Festprediger für den Eröffnungsgottesdienst anzufragen.²²⁹ Bald darauf ersuchte Bringolf Reinhart – wiederum über Walther Reinhart – „Herrn Dr. Richard Strauss (z.Zt. Baden) im Namen des Stadtrates von Schaffhausen zum Beitritt in das Ehren-Komitee des internationalen Bach-Festes [...]

²²² Ebd.

²²³ Brief RS-WR, 29.03.1946: „Ich höre durch Dr Schuh, dass die Aufführung sehr gelungen war u. hoffe, dass auch Sie an dem kuriosen Werkchen einige Freude hatten“. Zit. nach Sulzer III, S. 325.

²²⁴ Schuh, Willi: Neue Werke von Richard Strauss, in: Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 1. April 1946 (86. Jg, Nr. 4), S. 125–127.

²²⁵ Schuh 1946, S. 126: „sie ist die geistige Urahne“.

²²⁶ Dieses Werk, dessen Uraufführung in Zürich er beiwohnte, schätzte Werner Reinhart überaus hoch ein: „Ich hörte das Werk in Zürich und halte es von den letzten Arbeiten des Meisters für die wohl bedeutendste“ (Brief WR-HS, 02.09.1947), siehe Kap. 1.2.

²²⁷ Schuh 1946, S. 126f.

²²⁸ Siehe Kap. 5.2

²²⁹ Die Bringolf-Affäre wird auch bei Sulzer II, S. 184–187, ausgeführt. Briefe WR-WBringolf, ab dem 23.10.1945, ID 2898ff., hier besonders 2900/01/02.

einzuladen“.²³⁰ Diese Einladung, die Strauss „selbstverständlich“ und „mit Vergnügen“ annahm,²³¹ kam zweifelsohne aufgrund eines Vorschlags von Werner Reinhart zustande, der als weitere Persönlichkeiten neben den schon angefragten Herren Dr. Albert Schweitzer, Arturo Toscanini und Pablo Casals noch Frank Martin, Arthur Honegger, Othmar Schoeck und eben Richard Strauss als „den bedeutendsten lebenden deutschen Komponisten“²³² vorschlug.²³³ Reinhart verstand diese Zusammensetzung als „einen Schritt im Si[nne] der Völkerverständigung“,²³⁴ der jedoch von Otto Maag Ende April in der *National-Zeitung* polemisch als Provokation „auswärtiger Kreise“²³⁵ ausgelegt wurde. Diese „prominenten auswärtigen Sachverständigen“ hätten „auf die Zugehörigkeit von Dr. Richard Strauß zum Ehrenkomitee“ gedrängt.²³⁶ Stadtpräsident Bringolf hatte bereits im Januar 1946 durch die Nomination von Strauss „unangenehme Geschichten“ für das Bachfest und den Rückzug von Solisten und Mitgliedern des Ehrenkomitees befürchtet: „Ich denke an Pablo Casals, an [Bronisław] Hubermann und an [Wilhelm] Backhaus.“²³⁷ Verständlicherweise polarisierte so kurz nach Kriegsende Strauss’ zwielichtiges Verhältnis zu den Nationalsozialisten – und tut dies bis heute –, musste es doch für diejenigen, die unter der NS-Kulturpolitik – von anderen Maßnahmen im Dienste der Nazi-Ideologie ganz zu schweigen – zu leiden hatten, nur allzu eindeutig erscheinen. Hinzu kam, als besonders beunruhigendes Moment nicht nur für Bringolf, eine Notiz in der *National-Zeitung* zum neu erschienenen Buch Friedelind Wagners „Heritage of Fire“,²³⁸ das die abtrünnige Tochter Winifred Wagners 1945 in New York vorgelegt hatte und für großes Aufsehen und Unruhe in der Musikwelt sorgte. Auch Strauss hatte das Buch „sehr erregt“, und er wollte sogar gegen die Wagner-Enkelin prozessieren,²³⁹ vor allem weil seine jüdische Schwiegertochter Alice keineswegs „zu einer Art

²³⁰ Brief WR-WBringolf, 14.12.1945, ID 2901.

²³¹ Im Brief vom 14.12.1945, ID 2901, zitiert Reinhart auch das an ihn gerichtete Antwortschreiben von Richard Strauss (11.12.1945), das in anderer Form nicht vorliegt.

²³² Brief WR-WBringolf, 14.12.1945, ID 2901.

²³³ Aus dem Brief WR-WBringolf, 14.05.1946, ID 2917, gehen die Anfragen und Vorschläge hervor. Die Schweizerische Musikzeitung vom April 1946 (86. Jg., Nr. 4, S. 140) veröffentlichte folgende Zusammensetzung des Ehrenkomitees: Dr. Albert Schweitzer (Vorsitz), Prof. Dr. Linus Birchler, Prof. Dr. G[ottfried]. Bohnenblust, Pablo Casals, Bundesrat Dr. Philipp Etter, Arthur Honegger, Prof. Dr. Max Huber, Frank Martin, Dr. Werner Reinhart, Prof. Dr. Arthur Rohn, Dr. Othmar Schoeck und Dr. Richard Strauss.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ „Gehört Richard Strauß in ein Ehrenkomitee des Schaffhauser Bachfestes?“, *National-Zeitung*, Nr. 193, 29.04.1946, Zeitungsausschnitt, ID 2920.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Brief WBringolf-WR, 19.01.1946, ID 2903. Siehe zur Personalie Backhaus auch: Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*. [Elektronische Daten: CD-ROM] 2004, S. 212f.

²³⁸ Wagner, Friedelind und Page Cooper: *Heritage of Fire. The story of Richard Wagner's grand-daughter*. New York (et al.) 1945.

²³⁹ Weissweiler, Eva: *Erbin des Feuers. Friedelind Wagner. Eine Spurensuche*. München 2013, S. 85 und 221.

Ehrenarierin“²⁴⁰ erklärt worden war, wie es Friedelind Wagner darstellte, sondern die Situation für sie und ihre Familie während der Nazi-Zeit zunehmend beunruhigend und seit 1938 schließlich lebensbedrohlich geworden war.²⁴¹ Doch sowohl Alice als auch Willi Schuh rieten Strauss von einem Prozess ab,²⁴² zumal für ihn wie auch für Furtwängler nichts ernsthaft Belastendes zu Tage kam. Werner Reinhart urteilte über die Ausführungen zu Furtwängler und Strauss in „Heritage of Fire“ sogar: „alles positiv für Beide“ und ließ dies auch den Schaffhauser Stadtpräsidenten wissen, um sein Votum für Strauss im Ehrenkomitee zu untermauern.²⁴³ Reinhart ging aber noch einen entscheidenden Schritt weiter, nämlich den für ihn so untypischen, sich an die Öffentlichkeit zu wenden: Zeitgleich zum Erscheinen der beiden ehrenrührigen Artikel über Strauss in der *National-Zeitung* (27./28. April sowie 29. April 1946) wandte er sich an Willi Schuh und an Max Rychner, um in den Tageszeitungen *Neue Zürcher Zeitung* bzw. *Die Tat* den Abdruck einer Zeitungsnotiz zu erwirken.²⁴⁴ Dabei handelte es sich um Ausführungen des englischen Musikkritikers Martin Raymond aus dem *Observer*, die Reinhart „übersetzt und mit einem einleitenden Wort“ sowie seinen Initialen versehen hatte.²⁴⁵ Auch wenn Strauss im Gegensatz zu Furtwängler und Giesecking nicht explizit genannt wurde, so wollte Reinhart die Kernaussage, „auf dem Boden der Musik eine politische Hetzjagd“ nicht weiter voran zu treiben, allein durch den Bezug zu Pablo Casals wohl auch auf Strauss und die Schaffhauser Situation bezogen wissen.²⁴⁶ Doch noch bevor die Zeitungsnotiz von Reinhart gedruckt wurde, eskalierte die Angelegenheit in Schaffhausen, da sich Bringolf von der *National-Zeitung* unter Druck setzen ließ. Der Stadtpräsident forderte daraufhin den Komponisten zu einer Stellungnahme auf,²⁴⁷ die Strauss mit einer ausführlichen Gegenfrage beantwortete: „Wenn Sie es schon für nötig hielten, sich bei Herrn Werner Reinhart Informationen über mich zu holen, bevor Sie mir die Einladung,

²⁴⁰ Wagner, Friedelind und Page Cooper: Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners. Übertragung aus dem Amerikanischen von Lola Humm. Bern [o.J., 1945/46], S. 144.

²⁴¹ Vgl. Lütteken, Laurenz: Richard Strauss. Musik der Moderne. Stuttgart 2014, S. 19f., 213, 218, 229f.

²⁴² Weissweiler 2013, S. 85 und 221.

²⁴³ Handschriftliche Annotation Werner Reinhalts auf dem Brief von Bringolf an Reinhart, 19.01.1946, ID 2903, zum Absatz: „In diesem Buch [„Heritage of Fire“] wird allerhand über den Goebbels’schen Kulturbetrieb berichtet, über Furtwängler und über Richard Strauss erzählt. Ich kenne den Inhalt des Buches nicht. Ich würde es nur bedauern, wenn unter Umständen unangenehme Geschichten für unser Bachfest entstünden [...]“. Reinhart zitierte auch aus „Heritage of Fire“, um sich am 02.04.1946 gegen einen diskreditierenden Artikel über Furtwängler in Winterthur zu wehren. Siehe dazu Kapitel 5.1.

²⁴⁴ WR-WSchuh, 29.04.1946, ID 2908; WR-MRychner, 02.05.1946, ID 2909. „Die Tat“ druckte die Notiz ab, die NZZ hingegen nicht, was jedoch nicht an Schuh lag, sondern an den „massgebenden Herren bei der N.Z.Z. [...] <Bretscher und Schindler>“ (WR-WSchuh, 13.05.1946, ID 2912). Willy Bretscher war 1933–1967 Chefredakteur der NZZ.

²⁴⁵ Vgl. Abb. 19. WR-WSchuh, 29.04.1946, ID 2908.

²⁴⁶ „Kunst und Politik“, in: „Die Tat“, [o.D.], 11. Jg., Nr. 123, S. 8.

²⁴⁷ WBringolf-RS, 27.04.1946, ID 2913.

Ihrem Ehrenkomitee beizutreten, übersandten, warum genügten Ihnen die beruhigenden Zusicherungen dieses Ehrenmannes nicht um böswillige Angriffe einer Nationalzeitung ohne Weiteres dem Papierkorb einzuverleiben?“ Außerdem zeigte er Bringolf zwei Möglichkeiten des weiteren Vorgehens auf: entweder „meinen Namen aus der Liste Ihres Ehrenkomitees zu streichen“ oder „sich gegen weitere Anwürfe eines sensationslüsternen Reporters zu schützen und Ihr schönes Fest vor dem heiligen Zorn der Nationalzeitung zu bewahren“, indem Willi Schuh Bringolf „weitere Aufklärungen“ über Strauss’ „reinliches Leben“ und seine „ehrenhaften künstlerischen Gesinnungen“ gäbe, die zu haben der Komponist offenbar überzeugt war.²⁴⁸ Bringolf ignorierte die zweite Option und betrachtete „das Schreiben als einen Rückzug aus dem Ehrenkomitee“.²⁴⁹ Empört über die Interpretation Bringolfs, die nach Reinharts Ansicht „dem Wortlaut und Sinn der Antwort entgegen“ lief und die Entscheidung, „der Oeffentlichkeit gegenüber de[n] angebliche[n] Rücktritt von Strauss als Faktum“²⁵⁰ bekannt zu geben, aktivierte Reinhart sein Netzwerk: Er erhielt von Willi Schuh die Durchschläge der Briefe zwischen Strauss und Bringolf, kontaktierte Volkmar Andreae in Zürich, der Reinhart zusagte, dass er „den Tonkünstlervereinsvorstand ersuchen werde, ebenfalls Stellung zu dieser unwürdigen Sache zu nehmen“ und hoffte, dass auch Frank Martin „schon aus kollegialen Gründen – er steht ja auch auf der Ehrenliste – in irgend einer Form zu einem Protest des S.T.V. [Schweizerischen Tonkünstlervereins] bereit sein“ würde. Außerdem informierte er Paul Sacher: „So wie er nun mit Strauss durch seine Bestellung des von ihm uraufgeführten Werkes steht, scheint es mir nur recht, wenn er sich <im S.T.V.> ebenfalls für den Meister wehrt.“²⁵¹ Die einzig logische Konsequenz für Reinhart selbst war der „Rücktritt aus diesem Gremium“²⁵² des Schaffhauser Bachfestes. Als er Bringolf über diesen Schritt in Kenntnis setzte, erinnerte Reinhart nochmals rückblickend an seine anfänglichen „grundsätzlichen Bedenken“, die ihn „schon mehrfach bewogen“ hatten, solche Berufungen abzulehnen, die er „bei künstlerischen Veranstaltungen als etwas Ueberflüssiges ansehe“. So habe er etwa „einer Einladung, dem Ehrenkomitee eines Internationalen Debussy-Festes in Paris beizutreten, nicht Folge gegeben“, obwohl er „ein grosser Verehrer des französischen Meisters“ sei und in seiner „Handschriftensammlung mehrere seiner Werke verwahre“. Trotz dieser grundsätzlichen Haltung und weil ihm versichert wurde, dass Bringolf „als Präsident des Organisationskomitees immer betont hätte, politische Erwägungen

²⁴⁸ Brief RS-WBringolf, 02.05.1946, ID 2914.

²⁴⁹ Brief WBringolf-WaR, 08.05.1946, ID 2916.

²⁵⁰ Brief WR-WBringolf, 14.05.1946, ID 2917.

²⁵¹ Brief WR-WSchuh, 13.05.1946, ID 2912. Siehe zu Sacher und dem STV auch Kap. 1.2.

²⁵² Brief WR-WBringolf, 14.05.1946, ID 2917.

dürften keine Rolle spielen“, hatte er sich auf die Mitgliedschaft im Ehrenkomitee eingelassen. Da Bringolf nun aber „den Anschuldigungen unverantwortlicher Zeitungsschreiber mehr Glauben schenkt[e]“ als Reinharts „damaligen Informationen“, sah sich dieser zu dem für ihn äußerst radikalen Schritt „allein schon aus Selbstachtung genötigt“. ²⁵³ Ein klares Bekenntnis von Bringolf, dass er unabhängig von „Politik und politischen Anschauungen“ in seinem „ganzen Leben kein Verhältnis zu der Musik von Richard Strauss gefunden“ habe, sie aus seinem „inneren Gefühl heraus“ ablehne, denn sie sei ihm „zu ‚gemacht‘, zu geschickt, zu vituos (sic) und in ihrer Schönheit zu wenig wahr“, ²⁵⁴ steht der Einstellung von Reinhart denkbar gegensätzlich gegenüber und beschließt die Korrespondenz beider Herren zwei Tage vor Beginn des Schaffhauser Bachfestes 1946.

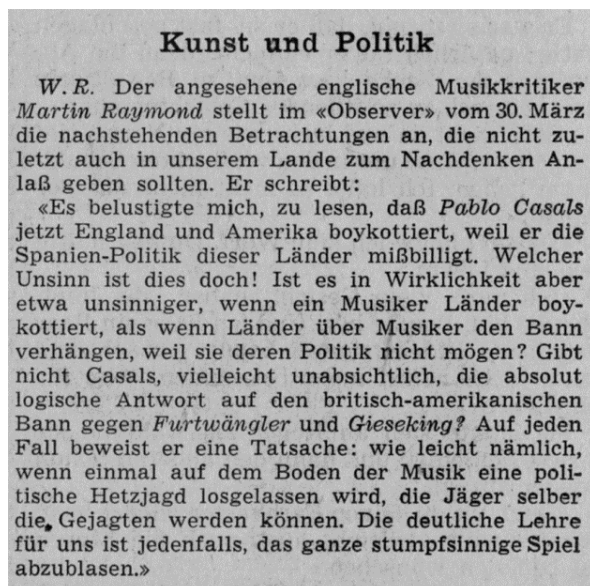


Abb. 19: Zeitungsausschnitt aus „Die Tat“, 06.05.1946, Nr. 123, Jg. 11 (1946). (CH-Wmka Dep MK 325/26; ID 2921).

²⁵³ Brief WR-WBringolf, 14.05.1946, ID 2917.

²⁵⁴ Brief WBringolf-WR, 16.05.1946, ID 2918.

5 Interpretenförderung

5.1 Musikalische Intervention II:

Furtwängler – „persönlich in warmer Freundschaft Ihnen verbunden“

Die Verbindung Reinhart–Furtwängler und der „Fall Hindemith“

Nach seiner kurzen Tätigkeit als Korrepetitor und Hilfskapellmeister am Zürcher Stadttheater in der Saison 1906/07 kehrte Wilhelm Furtwängler als gefeierter Dirigent von Weltrang regelmäßig in die Schweiz zurück: seit 1923 für zahlreiche Gastspiele in der Deutsch- und der Welschschweiz, von wo er Anfang 1945 nicht wieder nach Hitler-Deutschland ging und sich schließlich bis zu seinem Tod in Clarens am Genfersee niederließ. Diese unter politischen Vorzeichen gefällte, späte Entscheidung, die Heimat doch noch zu verlassen, soll hier nicht neuerlich unter der Fragestellung „Hätte er [früher] gehen müssen?“ diskutiert werden.¹ Und dennoch soll ein kleiner Beitrag zum Thema „Musik und Politik“ geleistet werden – jedoch im Sinne einer ergänzenden Dokumentation der sehr prominenten Sichtweise des Zeitgenossen Werner Reinhart.² Dessen Bedeutung für Furtwängler war gerade um 1945 an Bedeutung kaum zu überschätzen und trotzdem wurden selbst scheinbar etablierte Fakten, wie die überlebenssichernde finanzielle Unterstützung Furtwänglers durch Werner Reinhart, in jüngster Zeit ins Negative gewendet: So deutete Klaus Lang diese Hilfe als Einschränkung, da Furtwängler „das Darlehen eines Schweizer Mäzens wenig Bewegungsfreiheit ließ“.³ Doch das Gegenteil war der Fall, denn Reinhart stellte Furtwängler seit seiner Ankunft in der Schweiz hohe Geldbeträge ohne die Erwartung einer Gegenleistung zur Verfügung, wie später weiter ausgeführt werden soll. Außerdem appellierte Reinhart in einer seiner seltenen öffentlichen Wortmeldungen unter dem Titel „Kunst und Politik“ (*Die Tat*, 06.05.1946) für mehr „Bewegungsfreiheit“ des Dirigenten, indem er sich die Worte des englischen Musikkritikers Martin Raymond durch Übersetzung zu eigen machte und sich gegen den „britisch-amerikanischen Bann gegen Furtwängler und Giesecking“ aussprach.⁴

¹ Vgl. Gülke, Peter: Hätte er gehen müssen? Furtwängler oder: Kein Ende beim Thema „Musik und Politik“, in: Schröter, Axel (Hrsg.): Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag [Festschrift], Sinzig 2012, S. 210–216.

² Das Furtwängler-Konvolut im Nachlass Werner Reinharts umfasst 109 Dokumente, Datenbank-ID 3394–3502. Hinzu kommen zahlreiche weitere Briefe in Reinharts Briefbeständen, die auf Furtwängler Bezug nehmen.

³ Lang, Klaus: Wilhelm Furtwängler und die Tragik seines Komponierens. Aachen 2013, S. 3.

⁴ Vgl. dazu Kapitel 4.3, vgl. Abb. 19. Datenbank-ID 2921.

Die Verbindung zwischen Mäzen und Dirigent hatte sich seit dem ersten Auftreten Furtwänglers 1939 in Winterthur⁵ merklich intensiviert, doch auch die vereinzelt Briefe aus den Jahren zuvor wirken vertraut, sodass zu vermuten ist, dass beide einander schon seit den 1920er-Jahren aus dem Kreis um Walter Braunfels und Franz von Hoesslin kannten.⁶ Außerdem ist anzunehmen, dass Reinhart als beflissener Konzert- und Opernbesucher wohl möglichst oft im Publikum der Zürcher Gastspiele Furtwänglers gesessen haben dürfte. Auch außerhalb der Schweiz wohnte er Aufführungen unter der Leitung von Furtwängler bei, etwa in Berlin der Erstaufführung der – nach Reinharts Einschätzung „grossartigen“ – Schönberg'schen Orchesterbearbeitung von Johann Sebastian Bachs Präludium und Fuge Es-Dur (BWV 552) mit den Berliner Philharmonikern im November 1929.⁷ Nicht nur von diesem Konzerterlebnis berichtete Reinhart dem jungen Schweizer Komponisten Conrad Beck, sondern einige Jahre später auch von einem Besuch Gertrud und Paul Hindemiths im Rychenberg. Recht ausführlich gab Reinhart Hindemiths Einschätzung des aktuellen deutschen Kulturlebens wider: Hindemith schien „doch nicht sehr pessimistisch“ zu sein, „was seine Musik in Deutschland anbetrifft“, auch wenn aufgrund der „Tätigkeit der Ortsgruppen des Kampfbundes für Kultur“ momentan, d.h. im August 1933, „nichts aufgeführt“ werde.⁸ Der „Kampfbund für Deutsche Kultur“, Alfred Rosenbergs seit 1929 unter diesem Namen firmierendes, verschleiert parteipolitisches Kulturorgan,⁹ ging „allzu übereifrig und verständnislos“ vor, doch „[a]n oberster Stelle würde man jedenfalls in diesen Dingen ganz anders denken. Furtwängler habe [bei] ihm [Hindemith] bereits ein neues Orchesterstück für das Orchesterkonzert der Berliner-Philharmonie bestellt.“¹⁰ Diese Unterscheidung zwischen der Verständnislosigkeit des Kampfbundes und dem vermeintlichen Verständnis an „oberster Stelle“, das Hindemith und Reinhart maßgeblich an Furtwängler festmachten, widerspiegelt letztlich die sich zuspitzende Konkurrenz zwischen Rosenberg und Joseph Goebbels sowie Goebbels' erfolgreiches Propaganda-Spiel mit Furtwängler: Im April 1933 hatte dieser sich in einem öffentlichen Briefwechsel mit dem Dirigenten der verbreiteten Kritik an Rosenberg und seinen Kampfbund-Gruppen angeschlossen und damit parteiintern und im Ausland Sympathien gewonnen.¹¹

Als früher Förderer von Paul Hindemith verfolgte Werner Reinhart, dem Hindemith bereits

⁵ Zu den Dirigaten Furtwänglers in Winterthur, vgl. Anh. 7.3 D.

⁶ Vgl. Kap. 4.2.

⁷ Brief WR-CB, 15.11.1929, ID 2547.

⁸ Brief WR-CB, 16.08.1933, ID 2583.

⁹ Vgl. Splitt, Gerhard: Die „Säuberung“ der Reichskulturkammer, in: Weber, Horst (Hrsg.): Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung. Stuttgart (et al) 1994, S. 10–55, hier v.a. 24ff.

¹⁰ Brief WR-CB, 16.08.1933, ID 2583.

¹¹ Splitt 1994, S. 32. Vgl. auch Prieberg 1986, S. 78ff.

1923 aus Dank für dessen Unterstützung das Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 30 gewidmet hatte,¹² intensiv das Schicksal der Aufführungen von dessen Werken in Deutschland. Sehr prominent wurden in der direkten Korrespondenz mit dem Komponisten und seiner Frau u. a. die Uraufführungen der *Mathis*-Sinfonie und der Oper *Mathis der Maler* verhandelt. Der Einsatz Furtwänglers für Hindemith dürfte Reinharts Einstellung zu dem Dirigenten maßgeblich positiv beeinflusst haben. Aufgrund der persönlichen Berichte Hindemiths, die Reinhart höher bewertete als die deutschen Zeitungsmeldungen,¹³ und der neueren Entwicklungen im Frühjahr 1934 versuchte Reinhart, sich der Zuversicht Hindemiths anzuschließen: Einerseits hatte Gertrud Hindemith Reinhart über die für März 1934 geplante Uraufführung der *Mathis*-Sinfonie unter Furtwängler informiert; andererseits war auch Conrad Becks Streichersinfonie in Mannheim angenommen worden, sodass Reinhart hoffte, dies sei generell „schon ein erfreuliches Zeichen für eine Wendung der Dinge in Deutschland“. ¹⁴ Doch es sollte bekanntlich anders kommen.

Nachdem Hindemiths Position im Februar 1934 u. a. durch die Berufung in den „Führerrat des Berufsstands der deutschen Komponisten“ der Reichsmusikkammer gefestigt schien, seiner *Mathis*-Sinfonie ein „einmütiger grosser Erfolg“¹⁵ beschieden war und die neue Oper hoffnungsvoll erwartet wurde, machte im Juni das Gerücht eines Rundfunk-Verbots von Hindemiths Werken die Runde.¹⁶ Doch das Vertrauen von Hindemith und Reinhart in Furtwängler war tief, dass der Dirigent die Attacken Rosenbergs abwehren könne. So hoffte Werner Reinhart, dass „der Berliner Erfolg“ der *Mathis*-Sinfonie, die nun auch in Winterthur angesetzt war,¹⁷ „bei Furtwängler die Bahn auch für den übrigen Hindemith wieder geebnet“ hatte und er sich entsprechend für den Komponisten stark machen würde.¹⁸ Mit dem vielzitierten Artikel „Der Fall Hindemith“, der am 25. November 1934 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* erschien, bezog Furtwängler öffentlich Stellung im ideologischen

¹² Rychenberg-Stiftung, Winterthurer Bibliotheken, Dep RS 29/7.

¹³ Nachdem Reinhart Beck die Einschätzungen Hindemiths referiert hatte, schloss er mit den hoffnungsvollen Worten: „Das tönt nun doch erfreulicher als was man nach dem Ton der deutschen Zeitungen zu hoffen wagte“. Brief WR-CB, 16.08.1933, ID 2583.

¹⁴ Brief WR-CB, 06.03.1934, ID 2593.

¹⁵ Verlagswerbung mit Pressestimmen der Uraufführung vom 12. März 1934 von Schott's Söhne Mainz, abgedruckt bei Prieberg 1986, S. 167.

¹⁶ Splitt, Gerhard: Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. Pfaffenweiler 1987, S. 157ff. Maurer Zenck, Claudia: Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich, in: Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 1980/IX, Mainz (et al.) 1982, S. 65–129, hier 74ff.

¹⁷ Die Aufführung fand am 20. Januar 1935 unter der Leitung von Ernst Wolters statt, siehe Sulzer II, S. 48. Bereits zuvor, im Mai 1934, hatte Reinhart dem Gast-Dirigenten Volkmar Andreae für dessen Winterthurer Konzert die *Mathis*-Sinfonie für sein Programm vorgeschlagen. Brief WR-VA, 25.05.1934, ID 2220.

¹⁸ Brief WR-GH, 27.06.1934, ID 3646.

„Kampf gegen Paul Hindemith“¹⁹. Doch trug er mit seinen Argumenten keineswegs zur Befriedung des Konfliktes und Sicherung der Position des Komponisten bei, sondern lieferte damit „den Gegnern nur Munition“²⁰ – durch sprachliche wie inhaltliche Ambivalenzen. Durch die Veröffentlichung seines Standpunktes forderte er die Partei quasi zu einer Maßnahme der eigenen Ehrenrettung heraus: Entsprechend folgte am 05. Dezember 1934 nach angedrohter Demission, die Furtwänglers „Wünsche entsprechend[e]“ und selbstverständlich doch nicht freiwillige Entlassung aus allen kulturpolitischen und künstlerischen Ämtern.²¹ Nach baldigem „Kompromiss“ mit Goebbels²² wieder ans Dirigentenpult zurückgekehrt, setzte sich Furtwängler weiterhin für Hindemith und seinen *Mathis* ein, wenngleich erfolglos. Auch die bewusste taktische Zurückhaltung von Seiten des Schott-Verlages, über die sich Willy Strecker mit dem Komponisten und auch mit Werner Reinhart verständigt hatte, war ebenso nutzlos wie die nur scheinbar absurde Strategie, „keinesfalls eine Hochkonjunktur seiner Werke in Deutschland erzielen [zu] dürfen, die wie ein Protest gegen das Verbot wirken könnte“.²³ Trotz dieser strategischen Überlegungen fand die erhoffte „deutsche Uraufführung“ in Frankfurt, die der bereits angedachten „ausserdeutsche[n]“ in Zürich noch vorgezogen wurde, auch im Dezember 1935 nicht statt. Im April 1937 schließlich musste Gertrud Hindemith Reinhart informieren, dass Furtwängler in der Angelegenheit ihres Mannes keine Audienz erhalten habe: „man weiss oben, über was er reden will und es scheint, dass dies der Grund für die Absage ist, jedenfalls resigniert jetzt auch der bis zuletzt optimistische Furtwängler“.²⁴ Die Zukunft des Ehepaares Hindemith war völlig ungewiss, doch dass dem Ausharren in Berlin bald ein Ende gesetzt würde, ahnte Gertrud, die bereits zu diesem Zeitpunkt begann, „so langsam den Hausstand“ zu liquidieren.²⁵ Nicht Furtwängler, sondern Robert F. Denzler, der in den 1930er-Jahren „wohl in der Hoffnung, seine Stellung in Berlin trotz der politischen Wirren zu behalten“ Beziehungen zur NSDAP gepflegt hatte,²⁶ dirigierte am 28. Mai 1938 nun doch in Zürich die

¹⁹ Furtwängler, Wilhelm: „Der Fall Hindemith“, in Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.11.1934, zit. nach Berta Geissmar: Musik im Schatten der Politik. Zürich 1945, S. 162–165, hier 162.

²⁰ Maurer Zenck 1982, S. 82.

²¹ Siehe Prieberg 1986, v.a. S.190ff. sowie Brief von Goebbels an Furtwängler, S. 193.

²² Vgl. Prieberg 1986, S. 227ff.

²³ Brief WStrecker-WR, 30.09.1935, zit. nach Sulzer II, S. 52.

²⁴ Brief GH-WR, 19.04.1937, ID 3673.

²⁵ Ebd.

²⁶ Zentralbibliothek Zürich (Hrsg.): Nachlassverzeichnis Robert Denzler (1892–1972), Mus NL 40. Online verfügbar: <http://www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/denzler.pdf> (Zuletzt abgerufen, 30.04.2014).

Uraufführung von *Mathis der Maler*, bei der u. a. der Komponist, seine Frau wie auch der Mainzer Verleger und natürlich Werner Reinhart anwesend waren.²⁷

In die Zeit der „Resignation“ Furtwänglers fällt die Einladung zu einem Gastdirigat in Winterthur, die von Reinhart bei einem „Zusammensein in Zürich“ im Frühjahr 1937 mündlich an den Dirigenten herangetragen wurde und bereits den zweiten Versuch darstellte, Furtwängler nun auch einmal dem Winterthurer Publikum zu präsentieren.²⁸ Furtwängler lehnte, wie schon ein Jahr zuvor ab, da er „nur einen ganz kleinen Bruchteil von dem durchführen“ könne, was er „hätte tun wollen und in früheren normalen Zeiten wohl auch getan hätte“. Er vergaß dabei nicht zu betonen, dass es ihm „aus dem Gefühl einer Art innerer Wahlverwandtschaft heraus“ jedoch „ein Bedürfnis“ sei, „in der Schweiz zu konzertieren und gerade das“, so Furtwängler weiter in seinem Brief an Reinhart im März 1937, „was ich von Winterthur höre, hätte es mir sehr reizvoll gemacht, Ihre Einladung anzunehmen“.²⁹ Im dritten Anlauf, im dritten Jahr in Folge, sollte das Unterfangen endlich glücken: Nach einigem Ringen um den passenden Termin wurde schließlich der 8. November 1939 für das erste Winterthurer Dirigat Furtwänglers und ein beachtliches Honorar von 2'000.- CHF – Paul Sacher wurden für die Leitung eines Abonnementskonzertes in der gleichen Saison lediglich 400.- CHF angeboten³⁰ – festgesetzt. Was die Programmgestaltung anging, liess Reinhart Furtwängler alle Freiheiten und schrieb ihm während seines Kuraufenthalts in Karlsbad, dass er „[i]rgendwelche besonderen Wünsche“ von dort aus „schwer formulieren“ könne, wies jedoch „für den Fall, dass Sie etwa auch an Schumann dächten“ darauf hin, dass dessen Werk in Winterthur „gerade in letzter Zeit zufällig etwas vernachlässigt“ worden sei und die „D-Moll-Symphonie“ in das vorangegangene Saisonprogramm zwar aufgenommen, jedoch nicht aufgeführt wurde.³¹ Interessant ist dieser Vorschlag auch, da gerade die Vierte Sinfonie von Schumann im Repertoire Furtwänglers nach Beethoven, Brahms und Bruckner einen nicht unbedeutenden Rang einnahm.³² Entsprechend bevorzugte Reinhart auch den Programmvorschlag Furtwänglers mit Strauss' *Don Juan*, Schumanns Vierte Sinfonie und

²⁷ Ausführlicher zu den Umständen der Uraufführung und dem Aufenthalt von Hindemiths auf der Reinharts Sommerhaus „Fluh“ am Greifensee, siehe Sulzer II, S. 66.

²⁸ Brief WR-WF, 25.03.1937, ID 3396. Vgl. auch Brief WR-WF, 11.02.1939, ID 3397.

²⁹ Brief WF-WR, 18.03.1937, ID 3395.

³⁰ Brief WR-PS, 20.03.1939. WR-WF, 11.02.1939, ID 3397.

³¹ Brief WR-WF, 08.05.1939, ID 3404.

³² Vgl. dazu Trémine, René: Wilhelm Furtwängler. Concert Listing 1906–1954, Bezons 1997; sowie zur Bewertung der Statistik und des Ranges von Schumann: Hinrichsen, Hans-Joachim: Furtwängler und Schumann. Überlegungen zum Gegenstand der Interpretationsforschung, in: Ballstaedt, Andreas und Hans-Joachim Hinrichsen: Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte. Schlingen-Liel 2008, S. 44–71, v.a. 65ff.

Brahms' Erster Sinfonie.³³ Doch in Gesprächen im Umfeld des Zürcher Aufenthalts von Furtwängler für die Aufführungen der *Meistersinger* und der *Walküre*, für die sich Reinhart frühzeitig Karten reserviert hatte,³⁴ fiel die Entscheidung zugunsten eines reinen Beethoven-Programmes.³⁵ Ergänzend zu dem Engagement in Winterthur wurde eine Wiederholung des Programmes in anderen Schweizer Städten angedacht, doch weder in Basel, Bern oder St. Gallen noch in der Westschweiz kam eine solche zustande. Daraufhin bat Werner Reinhart Furtwängler, zu seiner Idee Stellung zu nehmen, das Konzert in Konstanz zu wiederholen. Wie pikant dieses Angebot war, offenbaren Reinharts Erläuterungen über den Hintergrund dieser Konzerte: Reinhart selbst hatte sie zwei Jahre zuvor bei einem Besuch der Auslandsstelle der Reichsmusikkammer in Berlin bei Hans Sellschopp³⁶ erwirkt, sodass das Musikkollegium Winterthur „wie seinerzeit in frühern Jahren“ unter Leitung von Scherchen, Busch und Weingartner „nun wieder regelmässig [...] nach Konstanz gehen“ konnte.³⁷ Die Einladung erfolgte durch die Stadt Konstanz und „[b]isher wurden die Dirigenten von Deutschland gestellt und honoriert“: 1937 hatte Franz Konwitschny dirigiert, 1938 Joseph Keilberth. Da das Konzert seit 1938 im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ stattfand, bat er Furtwängler „ganz offen zu sagen“, wie er über die Idee Reinharts denke, ihn als Dirigenten vorzuschlagen. Die Antwort folgte wenige Tage später in bezeichnender Kürze: „Ein Konzert in Deutschland, wie z.B. in Konstanz, scheint mir nicht wünschenswert. Ausserdem dirigiere ich prinzipiell für die KdF-Veranstaltungen nur unter ganz besonderen Voraussetzungen.“³⁸

„Kunst und Politik“ II: Furtwängler in Winterthur

Unter dem Eindruck des ersten Dirigats in Winterthur 1939 sagte Furtwängler nicht nur ein Engagement für die Folgesaison zu,³⁹ sondern wurde auch musikpolitisch für Winterthur aktiv. Werner Reinhart, der wie bereits im Vorjahr um die Rückkehr eines beachtlichen Teils des Orchesters gebangt hatte, wandte sich in der Angelegenheit der deutschen und sudetendeutschen Musiker des Musikkollegiums Winterthur nun direkt an Furtwängler. Es betraf 1940 „eigentlich unser gesamtes Blech*, das Sie ja bei uns auch kennen und schätzen gelernt haben <*nebst 1. Klarinette 1. Fagott, Schlagzeug & 2 Bratschen>“.⁴⁰ Reinhart

³³ Brief WF-WR, 22.05.1939, ID 3405.

³⁴ Brief WR-WF, 08.05.1939, ID 3404.

³⁵ V.a. Brief WR-WF, 20.06.1939, ID 3410. Siehe Anh. 7.3 D, Konzert vom 08.11.1939.

³⁶ Vgl. Brief WR-FvH, 21.07.1937, ID 3801.

³⁷ Brief WR-WF, 07.07.1939, ID 3411.

³⁸ Brief WF-WR, 13.07.1939, ID 3412.

³⁹ Siehe Anh. 7.3 D.

⁴⁰ Brief WR-WF, 19.04.1940, ID 3427.

erkundigte sich nach der zuständigen Stelle für „ein Gesuch für die Erlaubnis zum Stellenantritt der betr[effenden] Musiker“ und fragte unumwunden, ob Furtwängler „vielleicht die Liebenswürdigkeit“ besäße, dieses Gesuch „gegebenenfalls zu unterstützen“. Dieser sehr direkten Bitte Reinharts kam Furtwängler nach. Doch nachdem den Musikern zunächst die Genehmigung erteilt worden war, wurde diese drei Tage vor Beginn der Winterthurer Konzertsaison „von höherer Stelle ohne Angabe des Grundes“ wieder rückgängig gemacht“. ⁴¹ Die Ursache legte Furtwängler in einem vertraulichen Brief an Reinhart dar: „Die Ablehnung der Befreiung der Mitglieder Ihres Orchesters vom Militärdienst in Deutschland hatte nicht allein militärische Gründe; ein wesentlicher Mitgrund ist das Wirken Ihres Kapellmeisters (sic) Scherchen in Winterthur an führender Stelle“. ⁴² Dieser werde „als Emigrant“ betrachtet, „d.h. als jemand, der nicht nur Deutschland verlassen hat, sondern im Ausland gegen Deutschland hetzt“, und entsprechend sehe man „in der Verpflichtung gerade eines Emigranten, d.h. eines erklärten Feindes Deutschlands, ebenfalls einen Akt der Deutschfeindlichkeit“. Furtwänglers „Hinweis auf die rein künstlerischen Gründe dieser Verpflichtung, auf die grossen künstlerischen Qualitäten Scherchens“, den er bereits im Vorjahr versucht hatte, nach Berlin zu holen, ⁴³ vermochte die „unabänderliche“ Haltung „der offiziellen Stellen“ nicht positiv zu beeinflussen. Seine Absicht betonend, dass er sich Reinhart „persönlich in warmer Freundschaft“ verbunden fühle und die „künstlerischen Qualitäten“ von Scherchen „stets zu schätzen gewusst habe“, konfrontierte Furtwängler Reinhart mit der Frage: „Wäre es nicht besser, wenn Sie sich unter den gegebenen Umständen von Scherchen trennten?“ In seiner ausführlichen und für Reinharts Verhältnisse verblüffend emotionalen, weil sehr persönlichen Stellungnahme geht er auf diese letzte Frage gar nicht weiter ein und betont lediglich, dass Ernst Wolters ständiger Kapellmeister sei – „ein gebürtiger Rheinländer und Absolvent der Kölner Hochschule [...] und kein Emigrant“ –, hingegen Scherchen „nur der Haupt-Gastdirigent“ sei. Diesen Umstand des Anstellungsverhältnisses hatte Reinhart immer wieder argumentativ im Sinne einer Distanzwahrung des Musikkollegiums bemüht, um gleichzeitig jedoch an Scherchen festhalten zu können. Besonders tief schien Reinhart der Vorwurf der „Deutschfeindlichkeit“ getroffen zu haben. Nachdem er sich im gleichen Brief nahezu versonnen an Furtwänglers Ausspruch erinnerte, „dass unser [Winterthurer] Orchester, trotzdem es ja aus Musikern verschiedener Nationalitäten zusammengesetzt sei, doch das sei, was man ein deutsches Orchester nennen könnte“, betont er, welch „grossen Wert“ das Musikkollegium stets „auf

⁴¹ Brief WR-WF, 18.10.1940, ID 3440.

⁴² Wie auch die folgenden Zitate: Brief WF-WR, 11.10.1940, ID 3439.

⁴³ Prieberg 1986, S. 364f.

gute nachbarschaftliche Beziehungen zu Deutschland“ gelegt habe, auch wenn man sich „als Neutrale nach allen Seiten Unabhängigkeit immer bewahrt“ habe. Gerade die Beziehungen zu Konstanz seien sehr gut gewesen, auch das geplante Austauschkonzert mit Karlsruhe und Kapellmeister Keilberth habe nur des Krieges wegen nicht stattfinden können. Außerdem erwähnt er den eigenen Besuch gemeinsam mit dem Winterthurer Streichtrio beim „Oberrheinischen Musikfest Donaueschingen“, der ebenfalls dem Zweck der Nachbarschaftspflege gedient hatte.⁴⁴ Auf musikalischer Ebene, die die Ideologen freilich wenig interessierte, erfolge die Auswahl der Musikwerke zudem „ausschliesslich von künstlerischen Motiven“ geleitet, sodass „die Musik der Emigranten nicht wahllos“ in die Programme aufgenommen würde und etwa die Musik Kurt Weills aus solchen ästhetischen Gründen „keinen Platz“ in Winterthur habe.⁴⁵

Diese Äußerungen Werner Reinharts in ihrer ganzen Enttäuschung zeigen, dass sein Streben nach dem Ideal eines „deutschen Orchesters“ für das Stadtorchester Winterthur durchaus sehr gut mit der Vorstellung Wilhelm Furtwänglers von einer „musikalische[n] Suprematie der Deutschen“⁴⁶ zusammenging. Diese auch bei Reinhart tief verwurzelte Idee, die sich in weiteren bekenntnishaften Ausführungen bestätigt findet, war durch die politischen Umstände bis dato nicht ernsthaft ins Wanken gebracht worden. Reinhart mied den Kontakt auch zum nationalsozialistischen Deutschland keineswegs, war doch sein übergeordnetes Bestreben jenes, den Kontakt zu einer Jahrhunderte währenden Kulturnation zu wahren – und dies im Interesse des schweizerischen, des Winterthurer Musiklebens einerseits und andererseits, um die sich in prekären Verhältnissen befindlichen Musikerfreunde nicht im Stich zu lassen. Die Freundschaft zu Furtwängler musste also in jeglicher Hinsicht erfüllend sein für den Mäzen, gleichwohl aber auch für den Dirigenten, war doch Reinhart einer jener Anhänger, die ihn in seinem Tun, seiner Selbstwahrnehmung und nicht zuletzt seinem Verbleiben in Deutschland bestätigten.⁴⁷ Von Vorteil war die Verbindung zweifellos auch, zunächst für Reinhart, der durch Furtwängler Einblick in die Entscheidungsprozesse des Regimes erhielt, und spätestens seit 1945 selbstredend auch für Furtwängler, der in Reinhart einen wichtigen und engagierten Fürsprecher fand.

⁴⁴ Vgl. Kap. 3.3 sowie Häusler, Joseph: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Kassel 1996, S. 120f. und 434f. Nachdem bereits 1938 Paul Sacher mit dem Basler Kammerorchester u.a. Werke der Schweizer Komponisten Moeschinger, Willy Burkhard und Rudolf Moser zur Aufführung gebracht hatte, spielte das Winterthurer Streichtrio im Jahr darauf Werke von Beck, Martin und Andreae.

⁴⁵ Brief WR-WF, 18.10.1940, ID 3440.

⁴⁶ Vaget 2006, S. 7 et passim.

⁴⁷ Vgl. Vaget 2006, S. 14f.

„Der Wahrheit zuliebe“⁴⁸ wandte sich Werner Reinhart am 02. April 1946 an die Redaktion der Winterthurer *Arbeiterzeitung*, um ausführlich Stellung zu einem Bildbeitrag zu nehmen, der kurz zuvor veröffentlicht worden war: Unter dem Titel „Der Musikgott des Winterthurer Bürgertums im Kreise seiner Nazi-Götter“ erinnerte die Zeitung an das Auftreten Furtwänglers in Winterthur.⁴⁹ Bewusst suggestiv erschien dazu jedoch keine Photographie, die diesen Auftritt vom 23. Februar 1945 vor dem Winterthurer Publikum dokumentiert hätte. Stattdessen zeigt die Abbildung Furtwängler, der sich einem anderen applaudierenden Publikum zuwendet, mit Nazi-Prominenz in der ersten Reihe: Göring, Hitler, Goebbels. Reinhart fühlte sich von dem Beitrag, dessen pikante Überschrift und Bildlegende er auch als persönliche Beleidigung empfinden musste, herausgefordert, Stellung zu beziehen; dies jedoch weniger um sich selbst, als vor allem um Furtwängler zu verteidigen.



Abb. 20: „Arbeiterzeitung Winterthur“, Frühjahr 1946, Zeitungsausschnitt aus dem Besitz Werner Reinharts. (CH-Wmka, ID 3464).

⁴⁸ Brief WR-Arbeiterzeitung Winterthur, 02.04.1946, ID 3463.

⁴⁹ Vgl. Abb. 20.

Gemäß der Devise „in dubio pro reo“ nimmt Reinhart mit geschärftem Unterton von Seiten der Redaktion „Gutgläubigkeit in dieser Sache an“, da die Herausgeber wohl „die Hörigkeit Furtwänglers gegenüber Hitler und seiner Regierung dokumentieren“ wollten und „dieses Bild für einen Uneingeweihten diesen Eindruck erwecken“ könne. Offenbar aus dem persönlichen Austausch mit dem Dirigenten referierte Reinhart dessen Perspektive der im Bild wiedergegebenen Konzertsituation, als Furtwängler „ahnungslos das Podium“ betreten und „zu seiner nicht geringen Ueberraschung Hitler und die übrigen Regierungsmitglieder in der ersten Reihe“ erblickt habe:

„Als nun das Publikum Furtwängler mit tosendem Beifall begrüsst, antwortete er nicht, wie es sich im Nazi-Deutschland selbst für ein Nichtparteimitglied – zumal in Anwesenheit des Führers – gehörte, mit dem Hitler-Gruss, d.h. mit der erhobenen Rechten, sondern er verneigte sich ganz einfach vor seinem Publikum. Dieser Augenblick ist offenbar absichtlich vom Pressefotographen der Regierung festgehalten worden und dieses Bild hat dann auch bei den Nazis überall grösste Entrüstung hervorgerufen. Man versuchte einmal mehr, Furtwängler mit dieser ‚Majestätsbeleidigung‘ festzunageln und ihm zu schaden, aber es geschah nichts.“⁵⁰

Ergänzend zu diesen Ausführungen verwies Reinhart auf die Beschreibung einer ähnlich mehrdeutigen Fotografie in Friedelind Wagners Buch „Heritage of Fire“ und übertrug die entsprechende Passage der englischen Originalausgabe ins Deutsche, die er wenige Wochen zuvor – in der Angelegenheit um die Mitgliedschaft von Richard Strauss im Ehrenkomitee des Schaffhauser Bachfestes – eingehend studiert hatte.⁵¹ Darin schilderte die Wagner-Enkelin eine ebenfalls fotografisch dokumentierte Kranzniederlegung, bei der Furtwängler abermals versuchte den Regimegruss zu umgehen, während Heinz Tietjen diese Fotografie „als Beweis für Furtwänglers landesverräterische anti-nazi Gefühle“ verstanden sehen wollte.⁵² Daher war es Reinhart ein Anliegen gewesen, gegenüber der Redaktion der Winterthurer *Arbeiterzeitung* zu betonen, dass Furtwängler im Ausland „systematisch [sic] als Nazi diskreditiert“ wurde, „innerhalb Deutschlands dagegen ständig gequält und bespitzelt, weil er keiner war“.⁵³

Verbote und Vereinbarungen

Wenige Tage vor und nach dem Winterthurer Dirigat waren für den 20. und 25. Februar 1945 auch in Zürich Konzerte unter Furtwänglers Leitung angesetzt worden, doch wurde bereits

⁵⁰ Brief WR-Arbeiterzeitung Winterthur, 02.04.1946, ID 3463.

⁵¹ Vgl. dazu Kap. 4.3.

⁵² Brief WR-Arbeiterzeitung Winterthur, 02.04.1946, ID 3463. Reinhart übertrug für den Brief zwei Absätze der englischen Originalausgabe ins Deutsche. Wagner, Friedelind und Page Cooper: *Heritage of Fire. The story of Richard Wagner's grand-daughter*. New York (et al.) 1945, S. 182f. Das Bilddokument findet sich abgedruckt bei Prieberg 1986, als fünfte Abbildung des Bildtafel-Teils in der Buchmitte, zwischen S. 256 und 257.

⁵³ Brief WR-Arbeiterzeitung Winterthur, 02.04.1946, ID 3463.

das erste kurzfristig vom Zürcher Stadtrat und dem Regierungsrat des Kantons Zürich verboten. Der Stadtrat begründete dieses Vorgehen damit, dass Furtwängler als „Exponent einer politischen Machtgruppe“ und deren „verabscheuungswürdigen Handlungen gegenüber unterdrückten Völkern“ angesehen wurde und damit „nicht legitimiert“ sei, „als Kulturförderer bei anderen Völkern aufzutreten“.⁵⁴ Eine denkbar späte Erkenntnis, die den Zürcher Stadträten nicht etwa bei Kriegsausbruch gekommen war, sondern bezeichnenderweise erst 1945, sodass bereits zeitgenössische Beobachter vermuteten, dass das Verbot eher der Profilierung einiger Lokalpolitiker – wie dem Mitbegründer der linken „Partei der Arbeit“ Harry Gmür – dienen sollte.⁵⁵ Der kantonale Regierungsrat nämlich teilte die Position des Stadtrates keineswegs uneingeschränkt: Wie aus einem Bericht vom 22. Februar 1945 auf der Titelseite des *Neuen Winterthurer Tagblatts* hervorgeht, sah sich der Regierungsrat „angesichts des dringenden Gesuchs des Stadtrates von Zürich“ sowie „durch die Demonstrationsdrohungen unverantwortlicher Kreise“ unter Druck gesetzt, „zur Vermeidung von ernsten Zwischenfällen [...] eine Veranstaltung rein kulturellen Charakters zu verbieten“.⁵⁶ Rückwirkend sah sich der Regierungsrat sogar zu der Erklärung veranlasst, dass er dieser Entscheidung „nur mit größtem inneren Widerstreben“ zugestimmt habe, da der Stadtrat aufgrund „der gereizten Stimmung“, die „in der Bevölkerung, auch wegen der verschärften Gasrationierung“ herrschte, ernste und größere Unruhen befürchtet hatte.⁵⁷ Aus der Stellungnahme geht außerdem hervor, dass die Einreise Furtwänglers in die Schweiz 1945 keineswegs „ohne Probleme“⁵⁸ vonstattenging, sondern auf Betreiben der Polizeidirektion bei der Eidgenössischen Fremdenpolizei verweigert werden sollte.⁵⁹ Auf „Intervention von Zürcher und Winterthurer Musikkreisen“ wurde „die Guttheißung des Gesuchs nachträglich befürwortet“ und „[m]it Entscheid vom 5. Februar 1945 dehnte die eidgenössische Fremdenpolizei die bereits für Genf und Lausanne bewilligte Einreisebewilligung auf den Kanton Zürich aus“.⁶⁰ Wer für das Eingreifen aus „Winterthurer Musikkreisen“ verantwortlich zeichnete, ist nicht nur naheliegend, sondern lässt sich anhand

⁵⁴ Protokoll der Stadtratssitzung, 27.02.1945, zit. nach Naegele, Verena: „Die Politik und Furtwängler unter besonderer Berücksichtigung der Schweiz“, in: Zwischen Skylla und Charybdis. Wilhelm Furtwängler im Brennpunkt. Reader zur Ausstellung, Kultur- und Kongresszentrum Luzern, 13. August–12. September 2004 u.a., Luzern 2004, S. 53–63, hier 61.

⁵⁵ „Das Verbot der Zürcher Konzerte Furtwänglers“, Neues Winterthurer Tagblatt, 68. Jg., Nr. 45, 22.02.1945. Ausführlich zu Gmür bei: Bürgi, Markus und König, Mario (Hrsg.): Harry Gmür – Bürger, Kommunist, Journalist. Biographie, Reportagen, politische Kommentare. Zürich 2009.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ „Mit innerem Widerstreben“, Neues Winterthurer Tagblatt, 68. Jg., Nr. 48, 26.02.1945.

⁵⁸ Die Annahme, dass „Furtwängler sowohl von den Schweizer als auch von den Deutschen Behörden ohne Probleme neue Einreisepapiere“ erhielt, trifft also nicht zu. Naegele 2004 (Reader), S. 61.

⁵⁹ „Mit innerem Widerstreben“, Neues Winterthurer Tagblatt, 68. Jg., Nr. 48, 26.02.1945.

⁶⁰ Ebd.

der Quellen aus Werner Reinharts Nachlass nachweisen: Von der Konzertgesellschaft AG Zürich, also wohl von deren Gründer Walter Schulthess selbst, hatte Reinhart erfahren, dass Furtwängler „die Bewilligung zur Abhaltung seiner vorgesehenen Konzerte (Zürich und Winterthur)“ von der Kantonalen Fremdenpolizei Zürich nicht erteilt worden war, und intervenierte daraufhin am 02. Februar 1945 persönlich bei der Behörde.⁶¹ Er bekundete u.a. sein Unverständnis darüber, „dass ausgerechnet dieser Künstler, welcher sich so oft für schweizerische Musik und schweizerische Interessen eingesetzt hat“, nun „Opfer einer fremdenpolizeilichen Massnahme“ werden sollte.⁶² Damit spielte Reinhart einerseits auf die Aufführungen Furtwänglers in den 1920er-Jahren an, als er etwa Werke von Hermann Suter, Othmar Schoeck und Arthur Honegger in Wien, Leipzig, Berlin und Hamburg aufgeführt hatte.⁶³ Andererseits war Furtwängler für „schweizerische Interessen“ eingetreten, als er 1940, wie oben geschildert, keinen Moment gezögert hatte, das Gesuch zugunsten der sudetendeutschen Musiker des Musikkollegiums Winterthur – wenngleich erfolglos – zu unterstützen. Tatsächlich bewirkte Reinhart durch seinen Brief die beabsichtigte „wohlwollende Wiedererwägung“ und erhielt wenige Tage später den positiven Bescheid, dass das Dirigat Furtwänglers am 23. Februar 1945 in Winterthur bewilligt wurde.⁶⁴

Musikkollegium

Freitag, 23. Februar 1945, 20 Uhr
im Stadthausaal

8. Abonnementskonzert

Leitung: Dr. Wilhelm Furtwängler

A. Bruckner: Symphonie Nr. 8, c-moll (Originalfassung)

Das Konzert ist ausverkauft

Es wird gebeten, die bestellten Eintrittskarten vom 17. Februar an im Musikhaus J. Amsler zu beziehen.

Öffentliche Hauptprobe
Freitag, den 23. Februar, 10 Uhr

Preise der nummerierten Plätze: Fr. 3.30 und 2.20.
Vorverkauf: Musikhaus J. Amsler. 54-7

Abb. 21: Annonce des Musikkollegiums Winterthur im *Neuen Winterthurer Tagblatt* vom 15. Februar 1945, die bereits ankündigt, dass das Furtwängler-Konzert ausverkauft ist (Jg. 68, Nr. 39).

⁶¹ Brief WR-Kant. Fremdenpolizei ZH, 02.02.1945, ID 3454.

⁶² Ebd.

⁶³ Siehe dazu Naegele, NZZ, 14.08.2004.

⁶⁴ Briefe zwischen WR und Kant. Fremdenpolizei ZH, 02/07./08.02.1945, ID 3454–56.

Nachdem der Winterthurer Stadtrat im Gegensatz zum Zürcher das Ansinnen einer Delegation der Sozialdemokratischen Partei und des Gewerkschaftskartells, das Winterthurer Konzert ebenfalls zu verbieten, abgelehnt hatte, wurde der Entscheid zunächst im *Neuen Winterthurer Tagblatt* hymnisch gefeiert: Das Gremium „bekundet Haltung, zeigt Würde und bezeugt, was wir besonders achten, Vertrauen in die Winterthurer Arbeiterschaft“, stelle sich „auf eine achtbarere Stufe als die Stadt- und Regierungsräte von Zürich“ und vermeide zudem – und dies wird mehrfach betont –, „Kunst und Politik miteinander zu verquicken“.⁶⁵ Auch das Musikkollegium Winterthur, dem eine Absage des Konzertes ebenfalls auf direktem Wege nahegelegt wurde, hatte am Konzertvorhaben festgehalten. Aus diesem Grund rief die *Arbeiterzeitung* im Namen von Arbeiterunion, Gewerkschaftskartell, Sozialdemokratischer Partei und der Partei der Arbeit zu Protesten in unmittelbarer Nähe des Stadthauses auf. Anstelle einer versprochenen „stillen Demonstration“ wurde das Furtwänglerkonzert in Winterthur von heftigen Tumulten begleitet: Sobald einer der ohnmächtigen Initianten die randalierende Masse von etwa 4000 Protestlern zur Ordnung rufen wollte, „übertobte ihn die pfeifende und schreiende Phalanx der Lärmer“.⁶⁶ Die Polizei setzte schließlich „den durch das Stadthaus gelegten Hydranten gegen die Tumultanten“ ein, auch um den natürlich ebenfalls befehdeten Konzertbesuchern ihren Heimweg zu bahnen, denen bereits der Zugang erschwert worden war. Trotz oder vielleicht auch gerade wegen dieser erschwerten Bedingungen wurde die Aufführung der Achten Sinfonie von Bruckner unter Furtwängler im Stadthausaal zu einer „unvergleichlichen Wiedergabe“, sodass von Seiten des Publikums „nach Verklingen des Werkes der Dank und Beifall an den Künstler Furtwängler kaum Grenzen kannte“.⁶⁷

Vor diesem Hintergrund erscheint die Durchführung des Winterthurer Furtwängler-Konzertes von 1945 noch bemerkenswerter. Einerseits nämlich als Demonstration einer musikpolitischen Position, der die Vorstellung von einer strikten Trennbarkeit von Kunst und Politik zugrunde liegt. Gerade in Bezug auf Furtwängler war es eine bewusste Entscheidung, nicht „Stellung zu nehmen zur politischen Haltung des Herrn Furtwängler“, sondern die „Freiheit künstlerischer Betätigung“ in den Fokus zu stellen, „die zu den wertvollsten Ueberlieferungen unserer schweizerischen Demokratie gehört, durch die Stürme der vom Krieg entfesselten politischen Leidenschaften hindurch zu retten“. Ein Festhalten an Furtwängler „schien umsomehr geboten, als er selber bisher in allen Kriegsjahren in

⁶⁵ „Das Furtwänglerkonzert in Winterthur“, Neues Winterthurer Tagblatt, 68. Jg., Nr. 45, 22.02.1945.

⁶⁶ „Tumult zum Furtwängler-Konzert“, Neues Winterthurer Tagblatt, 68. Jg., Nr. 47, 24.02.1945.

⁶⁷ Ebd. Hervorhebung durch Sperrung wie im Original.

Winterthur wie in andern Schweizerstädten dirigierte ohne auf Widerspruch zu stoßen“.⁶⁸ Andererseits imponiert, wie groß doch der Einfluss des Musikkollegiums und speziell Werner Reinharts auf Entscheidungen des Winterthurer Musiklebens war – und selbst entgegen einer derart starken Opposition. Dass die Erinnerung an das Konzertereignis von 1945 in den folgenden Jahren wachgehalten wurde, zeigt nicht nur die bereits besprochene Kampagne der *Arbeiterzeitung* von 1946,⁶⁹ sondern auch die Debatte um das nächste Konzertengagement Furtwänglers in Winterthur im Dezember 1947. Abermals war der Winterthurer Stadtrat ersucht worden, das Furtwängler-Konzert zu verhindern, doch konnte die Vorsteherschaft des Musikkollegiums mit einem 7-seitigen Schreiben auch dieses Mal ein Verbot abwenden und forderte seinerseits, „eine neuerliche Behelligung der Besucher des Furtwängler-Konzertes und der Konzertveranstaltung als solcher zu verhindern“.⁷⁰ Nicht zuletzt führte Reinhart schon in seinem Entwurf als Argument an, dass ein Engagement für Winterthur erst vereinbart wurde, als „der Freispruch des Dirigenten bereits durch die Presse der Öffentlichkeit bekanntgegeben worden war und wo ferner sein Engagement für drei Konzerte im Rahmen der Luzerner Festspiele (August/September) feststand“.⁷¹

Nur wenige Wochen nach dem Konzert, am Silvestertag 1947, richtete Furtwängler aus Clarens einige tief bewegte Zeilen an seinen regen Fürsprecher aus Winterthur:

„Lieber Dr. Reinhardt,
Heute, an Sylvester, gehen meine Gedanken in Dankbarkeit zu Ihnen als demjenigen der in wahrhaft freundschaftlicher Gesinnung mir und meiner Familie nun seit Jahren das Leben in diesem schönen Lande ermöglicht und leichter macht, nicht nur „materiell“, sondern als Mensch und als Freund! Wir beide, meine Frau und ich, wünschen Ihnen von Herzen alles Gute zum kommenden Jahr!
Immer Ihr getreuer
Wilhelm Furtwängler“⁷²

Dieser Dankesbrief Furtwänglers zeigt, dass der Dirigent die Hilfe Reinharts wertzuschätzen wusste, die ihm der Mäzen angedeihen lassen hatte, wobei der moralische Rückhalt für Furtwängler wohl nicht weniger bedeutsam war. Was das Finanzielle anbelangt, so hatte

⁶⁸ „Die Vorgänge am Furtwängler-Abend. Der Winterthurer Stadtrat berichtet“, Neues Winterthurer Tagblatt, 68. Jg., Nr. 53, 03.03.1945.

⁶⁹ Vgl. Abb. 22.

⁷⁰ Brief MKW-Stadtpräsident/Stadtrat Winterthur, 11.12.1947, ID 3477. Zu diesem Schreiben liegt außerdem ein handschriftlicher Entwurf Werner Reinharts vor, das den Kern der Ausführungen zur aktuellen Situation Furtwänglers bildet: „Notizen zum Engagement Furtwänglers“, ID 3476. Diese entstanden als Reaktion auf die Zeitungsdebatten, die ebenfalls im Nachlass dokumentiert sind („Diskussion um das Furtwängler-Konzert“, *Arbeiterzeitung*, 07.12.1947, ID 3474; „Für und gegen Furtwängler“, *Die Tat*, 10.12.1947, ID 3475).

⁷¹ WR: „Notizen zum Engagement Furtwänglers“, [10.12.1947], ID 3476.

⁷² Brief WF-WR, 31.12.1947, ID 3479.

- 2 -

Vereinbarung

zwischen

Herrn Dr. h.c. Werner Reinhart, Rychenberg, Winterthur,

Dr. P.T. Gubler und Herr Rechtsanwalt in Winterthur,

Herrn Dr. Wilhelm Furtwängler, z.Zeit wohnhaft in Vevey, undige
Voraussetzen und gestützt auf diese Vollmacht die Schweiz.
des Grundpfandes sofort zu besorgen. Sollte das Einverständnis
seiner früheren Frau nicht eingeholt werden können, so ermächtigt
Herr Dr. W. Furtwängler Herrn Dr. P.T. Gubler ausdrücklich,
auch dieses Einverständnis einzuholen.

1.

Herr Dr. Werner Reinhart hat Herrn Dr. Wilhelm Furtwängler
während dessen Aufenthalt in der Schweiz zu verschiedenen
Malen Zuwendungen zukommen lassen zur Bestreitung der dring-
lichsten persönlichen Lebenskosten, die Herrn Dr. W. Furtwängler
in der Schweiz entstanden sind:

nämlich:

| | |
|--|--------------|
| Zahlung am 14.8.1945 | Fr. 3,000.-- |
| Monetliche Zahlungen von Ende August 1945- März 1946 à je Fr. 1000.-- = | Fr. 8,000.-- |
| Zahlung am 26.4.1946 | Fr. 4,000.-- |
| Zahlung am 29.5.1946 | Fr. 1,000.-- |

Das Total der Empfänge beträgt demnach: Fr. 16,000.--
(in Worten: Franken sechzehntausend).

2.

Herr Dr. W. Furtwängler wird demnächst die Schweiz verlassen.
Um die sub Zif. 1 genannte Darlehensschuld im Betrage von
Fr. 16,000.-- pfandreichtlich sicherzustellen, will Herr Dr. W.
Furtwängler auf eine hypotheckenfreie Liegenschaft am Statzersee
im Engadin, die zur Hälfte in seinem unbelasteten Eigentum
steht und zur anderen Hälfte seiner früheren Frau

gehört,

zu Gunsten von Herrn Dr. Werner Reinhart im Sinne von ZGB
Art. 842 folg. einen Schuldbrief im Betrage von Fr. 16,000.--
im 1. Rang zu den üblichen Bedingungen errichten.

Abb. 22: Schuldbrief [Durchschlag] vom 18. Juni 1946, der eine Auflistung der Zahlungen Werner Reinharts an Wilhelm Furtwängler seit dem 14. August 1945 enthält. (CH-Wmka, ID 3466).

Werner Reinhart mit dem Wissen um die Schwierigkeiten der Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung zu Beginn des Jahres 1945 das Angebot folgen lassen, Furtwängler für dessen Aufenthalt in der Schweiz finanziell zu unterstützen. Der Dirigent nahm die „so große Liebenswürdigkeit“ nicht ohne Gegenleistung, sondern zunächst nur „als Vorschuß für künftige in Winterthur zu dirigierende Konzerte“⁷³ an. Später ließ er einen Schuldbrief über die Summe aller Zahlungen Reinharts auf das Haus in St. Moritz erstellen, damit auch Reinharts Interessen „in irgendeiner Weise gedient“⁷⁴ sei. Wie aus der „Vereinbarung“ vom Juni 1946 hervorgeht, hatte Reinhart den anfänglichen 3'000.- CHF „zur Abtragung aller bisherigen Schulden“ Furtwänglers und zur Begleichung von „einigen unvorhergesehenen Rechnungen“ beachtliche monatliche Zahlungen folgen lassen: 1'000.- CHF pro Monat, also noch mehr als bisher angenommen wurde.⁷⁵

Der Komponist Furtwängler in Winterthur und die letzte Rückkehr als Dirigent

Dem verbreiteten Urteil seiner Zeit widerstrebend, der – im Positiven wie im Negativen – zweifellos meistbeachtete Dirigent seiner Generation zu sein, verstand sich Furtwängler selbst zunehmend als dirigierender Komponist; wenngleich ihm in späten Jahren „die Erkenntnis dessen, [...] was in Wirklichkeit geworden ist“, nur „verzweifelt schwer“ erträglich war.⁷⁶ Wie zwiespältig nicht nur Furtwängler selbst zunehmend über sein noch heute selten aufgeführtes kompositorisches Werk urteilte, sondern auch versierte zeitgenössische Kritiker wie Willi Schuh, zeigt dessen Besprechung der Winterthurer Aufführung der Zweiten Sinfonie: Diese hatte „zum ersten Male Gelegenheit“ geboten, „den berühmten Dirigenten auch als Sinfoniker kennen zu lernen“, doch so „groß der Ruhm des Interpreten, so groß“ war bereits 1949 und nicht nur in Winterthur und der Schweiz allgemein „anscheinend die Skepsis, die man dem kompositorischen Schaffen Furtwänglers“ entgegenbrachte.⁷⁷ Die mögliche Ursache dafür sieht Schuh in dem Umstand, dass Furtwängler sich „einer Tonsprache bedient, die sich im wesentlichen als diejenige des ausgehenden 19. Jahrhunderts erweist“, damit aber trage er, „obschon diese Sprache jedem verständlich ist, fast eher zur Erschwerung der Urteilsbildung bei“. Denn das Publikum „erwartet, ein Komponist werde die

⁷³ Brief WF-WR, 09.08.1945, ID 3458.

⁷⁴ Brief WF-WR, 01.08.1946, ID 3467.

⁷⁵ Haffner spricht fälschlicherweise von 800.- CHF monatlicher Unterstützung, weist diese Angabe jedoch nicht nach. Haffner, Herbert: Furtwängler. Berlin 2003, S. 337. Vermutlich von Haffner übernommen findet sich die gleiche Angabe bei Straub, Eberhard: Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie. München 2007, S. 287.

⁷⁶ Brief an Curt Riess, 1953, zit. nach Gülke 2005, S. 129.

⁷⁷ Schuh, Willi: „Musik in Winterthur. Furtwängler als Sinfoniker“ [Rezension des Konzertes vom 09.03.1949], Neue Zürcher Zeitung, 16.03.1949.

Sprache *seiner* (und nicht die einer vergangenen) Musikepoche sprechen“. Doch die Beantwortung der berechtigten Frage „Allein: welches ist die musikalische Sprache unserer Zeit? Die Strawinskys oder die Schönbergs, die Hindemiths oder die Honeggers, oder welche?“ macht sich Schuh in der Folge nicht leicht und kommt zu dem Schluss, dass Furtwänglers Verzicht darauf, „sich ‚modern‘ zu geben, wenn er sich an die Ausdrucksformen jener Meister anlehnt, denen er wesensverwandt ist, [...] nur für die Echtheit seines Künstlertums“ spreche.⁷⁸ Trotzdem bleibt dem aufmerksamen Leser keineswegs verborgen, dass die Besprechung um ihr Urteil ringt und keineswegs euphorisch in eine eindeutige Richtung zeigt. So etwa im Schlussabschnitt, wo Schuh zwar formuliert, dass sich Furtwängler mit seiner Sinfonie durchaus als „ein Könner von bedeutenden Graden“ erweise, sogleich aber anfügt, es müsse „die Feststellung dahin präzisiert werden, daß es sich keineswegs um ‚Kapellmeistermusik‘ handelt, denn (wie immer man die schöpferische Begabung Furtwänglers einschätzen mag) eines ist gewiß: daß nicht handwerkliche Routine, sondern starke und lebendige Geistes- und Gefühlskräfte den Komponisten zum sinfonischen Schaffen führen“.⁷⁹ Die Feststellung von Willi Schuh, Furtwänglers Kompositionen seien keine „Kapellmeistermusik“ – hier nicht im pejorativen Sinne, sondern im Verständnis als „kompositorische Routine“ –, wird allein schon durch die übermäßig lange Entstehungszeit seiner Hauptwerke gestützt: An seiner Ersten Sinfonie arbeitete Furtwängler von 1905 bis 1940 und revidierte diese bis 1947 immer wieder.⁸⁰ Die chronologische Auflistung zeigt hingegen, dass der junge Furtwängler bis 1905 durchaus routiniert zu Werke ging, umfasste sein Oeuvre bis zu diesem Zeitpunkt bereits 110 Einträge, zu dem bis zu seinem Tod lediglich zehn weitere hinzu kamen.⁸¹

Über die kompositorischen Unternehmungen von Furtwängler wurde Werner Reinhart immer wieder durch sein Umfeld auf dem Laufenden gehalten, etwa Ende Dezember 1934 durch Walter Braunsfels, der ihm berichtete, dass Furtwängler nach seiner Entlassung bzw. seinem Rückzug aus allen Ämtern „zunächst nur Komponieren wolle“.⁸² Von der Arbeit an der Zweiten Sinfonie hatte Reinhart durch Franz von Hoesslin erfahren, der Furtwängler einige Tage im Juni 1945 in Clarens besucht hatte, bevor er selbst ein weiteres Mal in Reinharts Walliser Turmschlösschen Muzot zu Gast sein durfte. Hoesslin berichtete Reinhart im Juli,

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Walton, Chris: Werkverzeichnis Wilhelm Furtwängler, in: Walton, Chris (et al.): Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Sieben Beiträge. Winterthur 1996, S. 85–132, hier 92ff.

⁸¹ Ebd., S. 85–90.

⁸² WB-WR, 20.12.1934, ID 2807.

dass ihm das neue Werk von Furtwängler einen „sehr bedeutenden Eindruck“ gemacht habe, auch wenn zu diesem Zeitpunkt erst zwei Sätze fertig waren.⁸³ Anders als dem gemeinsamen, ebenfalls komponierenden Dirigentenfreund Hoesslin, dem Furtwängler die Sinfoniesätze „gründlich gezeigt“ hatte,⁸⁴ wollte er Reinhart das Werk erst zeigen, „wenn es ganz fertig sei“.⁸⁵ Am 15. Oktober 1945 ließ Furtwängler Reinhart wissen, dass er mit seiner Sinfonie „dieser Tage fertig“ werde – drei Tage darauf beendete er die Komposition.⁸⁶ Als es Jahre später um eine Aufführung des Werkes ging, hielt er den Winterthurer Freund auf dem Laufenden, dass er die geplante Tournee nach Potsdam, Stockholm, Berlin, München und Wien nur „äusserst ungern“ antrete: „Ich denke mir, es ist das letzte Mal, dass ich auf so ausgedehnte Konzertreisen gehe. Vom nächsten Jahr an werde ich das Komponieren energisch in den Vordergrund rücken“.⁸⁷ Motiviert hatte ihn dazu auch ein Vorspiel bei Ansermet, dem er „die Sinfonie vorspielte (die Sie [Werner Reinhart] auch vom Klavier her kennen)“, denn Ansermet hatte vorgeschlagen, die Zweite Sinfonie in Luzern aufzuführen, doch war Furtwängler „vorläufig nicht dieser Anschauung“. Dennoch freute es Furtwängler, in Ansermet, „der doch sonst auf so ganz anders geartete Musik eingestellt ist, einen aufmerksamen und dankbaren Zuhörer“ gefunden zu haben.⁸⁸

Im April 1948 liess Reinhart Furtwängler in Buenos Aires nicht ohne Stolz wissen, dass man sich im Vorstand des Musikkollegiums Winterthur schon vor den Berlinern für eine Aufführung von Furtwänglers Zweite Sinfonie entschieden habe – es war die dritte Einstudierung des Werkes nach Berlin und Hamburg überhaupt.⁸⁹

Jener Aufführung, die Willi Schuh trotz seines Ringens „vollendet“ nannte, sollten zu Reinharts Lebzeiten keine weiteren Winterthurer Dirigate folgen. Die Einladung für Februar 1950 lehnte Furtwängler mit der Begründung ab, dass zu viele Dirigate nicht mit seinem „Komponistengewissen“ zu vereinbaren seien, und auch in der Folgesaison kam das erhoffte Engagement nicht zustande. Im Juli 1951 fragte Reinhart Furtwängler bereits für die übernächste Saison an – ein denkbar unübliches Vorgehen beim Musikkollegium, was zeigt, wie groß der Wunsch nach einer musikalischen Wiederbegegnung in Winterthur „nach dieser

⁸³ Brief FvH-WR, 08.07.1945, ID 3845.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Brief WR-FvH, 17.08.1945, ID 3847.

⁸⁶ Brief WF-WR, 15.10.1945, ID 3460. Vgl. Walton Werkverzeichnis, S. 94.

⁸⁷ Brief WF-WR, 08.09.1947, ID 3473.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Brief WR-WF, 17.04.1948, ID 3484. Vgl. Lang, Klaus: Wilhelm Furtwängler und die Tragik seines Komponierens. Aachen 2013. Anhang „Furtwängler-Biographie im Spiegel seiner Kompositionen“, S. 262ff.

leider recht langen Pause“ sein musste.⁹⁰ Auch auf diese Anfrage reagierte Furtwängler nur zurückhaltend positiv, da er nach wie vor bestrebt war, „den ‚Dirigenten‘ Furtwängler dem Komponisten etwas mehr unterzuordnen“. Außerdem fühle er generell „eine gewisse Ermüdung“ in Bezug auf das Dirigieren, da etwa „(abgesehen von Schuh) die Schweizer Presse [...] eine solche Darbietung [wie den Tristan in Zürich] überhaupt nicht mehr würdigen, ja überhaupt nicht als etwas Besonderes, auch nur bemerken will und kann“. Er wolle im Dezember nochmals mit Reinhart über ein Engagement in Winterthur korrespondieren. Die ermutigende und verständnisvolle Antwort Reinharts auf diesen Brief von Furtwängler sollte jedoch die Korrespondenz der beiden beschließen.⁹¹ Der überraschende Tod von Werner Reinhart im August 1951 hatte auch Furtwängler tief berührt. Seiner Frau Elisabeth schrieb er: „Der Tod Reinhart’s ist eine grosse Mahnung. Ich muss immerzu daran denken, und bin sehr traurig [...]“.⁹² Aus Verbundenheit zu und „in Erinnerung an Werner Reinhart“ wollte er jedoch das Konzertangebot annehmen und fragte dafür sogar bei Othmar Schoeck an, ob dieser „nicht bis dahin irgend etwas schreiben“ könne, was er „dann aus der Taufe hebe“ – „irgend ein kleines Orchesterstück“.⁹³ Auch wenn sich dieses Uraufführungsvorhaben nicht realisierte, so stand mit Schoecks Intermezzo für Streichorchester *Sommernacht* nach dem Gedicht von Gottfried Keller doch ein Werk auf dem Programm,⁹⁴ das dem Ansinnen Furtwänglers gerecht wurde: eine letzte persönliche Hommage an seinen Winterthurer Mäzen.

⁹⁰ Brief WR-WF, 11.07.1951, ID 3500.

⁹¹ Brief WR-WF, 23.07.1951, ID 3502.

⁹² Brief von Wilhelm an Elisabeth Furtwängler, 01.09.1951, in: Thiess, Frank (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler. Briefe. Wiesbaden 1964, S. 223.

⁹³ Brief Wilhelm Furtwängler an Othmar Schoeck, 06.05.1952, in: Thiess, Frank (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler. Briefe. Wiesbaden 1964, S. 228.

⁹⁴ Vgl. Anh. 7.3 D.

5.2 Clara Haskil zwischen ‚Winterthurer Geist‘ und Pariser ‚snobisme‘

Zwischen Karriere und Krankheit: Ausbildung und erste Kontakte zu Winterthur

Einen Großteil ihrer Korrespondenz hat Clara Haskil (1895–1960) offenbar auf eigenen Wunsch nach ihrem Tod vernichten lassen,⁹⁵ was wohl auch ein Grund dafür sein könnte, dass vor allem narrativ orientierte biographische Studien über diese herausragende Pianistin des 20. Jahrhunderts vorliegen.⁹⁶ Umso wichtiger erscheint vor diesem Hintergrund der erhaltene Briefwechsel mit Werner Reinhart, der einige Etappen von Haskils Leben dem Anekdotischen zu entreißen und deren Dokumentation auf festeren Boden zu stellen hilft. Dieses unerschlossene Quellenmaterial ergänzt die bisher in einem Nachruf⁹⁷ publizierte Korrespondenz mit Joachim Röntgen⁹⁸ sowie die 1997 veröffentlichten Briefe Haskils an diverse Empfänger⁹⁹ – u.a. an ihren Lehrer Joseph Morpain, ihre Schwester Jeanne¹⁰⁰ sowie den eng befreundeten Musiker Dinu Lipatti. Der Austausch mit Reinhart ermöglicht einen wertvollen Blick auf die lange Phase zwischen den Erfolgen in der frühen Kindheit und Jugend, der krankheits- und später politisch bedingten Isolation von der Musikwelt sowie dem lang ersehnten internationalen Durchbruch nach 1950. In dieser persönlich schwierigen Zeit wurde die Schweiz und insbesondere Winterthur zu einem wichtigen Bezugspunkt, der Haskil seit den 1920er-Jahren einen Wiedereinstieg ins Musikleben außerhalb des Waadtlandes erlaubte. In den 1940er-Jahren schuf er darüber hinaus bei längeren Aufenthalten in

⁹⁵ Spycket 1977, S. 10, spricht von einigen hundert Briefen, die noch erhalten seien. Jedoch ist der „fonds Clara Haskil“ in Lausanne noch nicht inventarisiert. Da Claras Schwestern Jeanne und Lili sie überlebten, ging Claras Nachlass in den der Schwestern auf. Entsprechend setzt sich die Lausanner Nachlasssammlung aus den Nachlässen der Haskil-Schwestern zusammen sowie aus dem Nachlass des Haskil-Biographen Spycket. Neben Briefen haben sich ausserdem Konzertprogramme, Rezensionen, persönliche Dokumente und Photographien erhalten.

⁹⁶ Wolfensberger, Rita: Clara Haskil. Bern 1961; Röntgen, Joachim: In memoriam Clara Haskil. In: Karl Amadeus Hartmann und Ernst Thomas (Hrsg.): Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 3, 1962, S. 116–119 (vgl. Generalprogramm Musikkollegium Winterthur 1961/62); Spycket, Jérôme: Clara Haskil. Eine Biographie. Bern 1977 (orig. frz. Lausanne 1975); Spycket, Jérôme: Clara Haskil. Album. Zürich und Vevey 1984; Steegmann, Monica und Eva Rieger (Hrsg.): Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil. Frankfurt am Main 1996, S. 245–292; Apropos Clara Haskil. Mit einem Essay von Eike Wernhard (= Apropos, Bd. 7). Frankfurt am Main 1997.

⁹⁷ Röntgen, Joachim: In memoriam Clara Haskil, 1962. Vgl. Anm. 96. Diese Briefe wurden mehrfach veröffentlicht, in leicht voneinander abweichenden Fassungen.

⁹⁸ Joachim Röntgen (1906–1989), Sohn von Julius Röntgen (1855–1932), war von 1928 bis zu seinem Ruf an das Königliche Konservatorium Den Haag 1939 Konzertmeister des Winterthurer Stadtorchesters, Primarius des Winterthurer Streichquartetts und des Winterthurer Trios sowie Lehrer an der Musikschule. MKW-Festschrift II, v.a. S. 293, 320f., 406.

⁹⁹ 63 Briefe Haskils, enthalten in: Steegmann et. al. 1996, S. 249–292. Ergänzt durch eine biographische Einführung, S. 247f. Auch die Briefe an Joachim Röntgen sind erneut abgedruckt mit zum Teil interessanten Abweichungen.

¹⁰⁰ Jeanne, oder auch Jane Haskil (17.10.1898–23.04.1984)

Winterthur „Bedingungen“, die es ihr möglich machten, „hier ungestört ihrem Klavierstudium obliegen zu können und sich gleichzeitig von unserm [dem Winterthurer] Musikleben anregen zu lassen, welch letzteres sie gerade in Vevey sehr entbehrt[e]“¹⁰¹. In Winterthur spielte sie am 02. März 1929 im Rahmen der Zweiten Studienaufführung des Musikkollegiums Winterthur im Stadthausaal unter Leitung von Hermann Scherchen erstmals Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 503,¹⁰² das sie im Jahr darauf in Paris nochmals zu Gehör brachte.¹⁰³ Wohl auf Vorschlag von Reinhart und Scherchen fiel die Wahl auf dieses Konzert von Mozart, wie ein Brief Claras zeigt:

„Parmi les concertos de Mozart, j’aimerais jouer un de ceux en la, mais si vous préférez quelque autre concerto de Mozart, je suis prête à me conformer à votre bon avis“.¹⁰⁴

Am Ende des Briefes deutet ein Vermerk mit Rotstift von der Hand Reinharts – „C-dur“ – auf die Präferenz der Winterthurer für KV 503 gegenüber den von Haskil vorgeschlagenen Konzerten „en la“ (A-Dur). Sie respektierte und schätzte das Urteil Reinharts und war dankbar für sein Vertrauen in ihr Können in einer Zeit, in der andere Engagements rar waren. Nach dem Klavierabend vom 19. April 1928 wurde Haskil nicht nur für die bereits erwähnte Studienaufführung in der darauffolgenden Saison in Winterthur als Solistin verpflichtet, sondern Werner Reinhart übernahm in Absprache mit dem Zürcher Konzertagenten Walter Schulthess¹⁰⁵ auch die Defizitgarantie für ein Rezital in Zürich, das dem Auftritt in Winterthur voraus gehen sollte. Von diesem zusätzlichen Konzert – das bisher in der Literatur nicht berücksichtigt wurde – erhoffte sich die Pianistin, dass es ihr die Türen anderer Konzertsäle in der Deutschschweiz öffnen könnte, denn es war hinsichtlich der Auftrittsmöglichkeiten das zweite magere Jahr in Folge. Entsprechend überschwänglich bedankte sie sich bei Reinhart, der gerade in Indien weilte.

¹⁰¹ Brief WR-Kontrollbureau Winterthur, 26.02.1944, ID 3573. Vgl. auch Brief WR-Kontrollbureau Winterthur, 10.01.1945, ID 3577.

¹⁰² Konzertannoncen in *Der Landbote* Nr. 48 (28.02.1929) und Nr. 50 (02.03.1929). Programm: 1. Ernst Kunz – Cashel, Musik im Geiste G. B. Shaws (Uraufführung), 2. Luc Balmer – Erster Satz des Konzertes für Klavier und Orchester (1926), 3. W. A. Mozart – Konzert für Klavier und Orchester C-Dur KV 503, 4. L. v. Beethoven – Musik zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ op. 43.

¹⁰³ Spycket 1977, S. 55f. gibt an, dass Haskil dieses Klavierkonzert nur in Winterthur spielte. Der Korrespondenz mit Reinhart ist jedoch zu entnehmen, dass sie sich das Notenmaterial für das Konzert beim Pariser Radio ausgeliehen hat, vgl. ID 3532–3535.

¹⁰⁴ Brief CH-WR, 07.01.1928, ID 3523.

¹⁰⁵ Schulthess lernte Clara also nicht erst 1944 kennen, wie es bei Spycket 1977 (S. 167) heisst, sondern in den 1920er-Jahren. Siehe auch Brief CH-WR, 12.02.1929, in dem sie Reinhart von den Terminabsprachen mit Schulthess für Zürich berichtet.

„J’ai appris par M. Komarek¹⁰⁶ avec la plus vive joie que, pour me rendre possible de jouer à Zurich, vous avez eu la si généreuse pensée de garantir les frais d’un récital en Mars. Sachant que vous ne rentrez des Indes qu’en Novembre, je ne veux pas attendre si longtemps pour vous remercier de votre grande bonté dont je suis infiniment touchée. Je veux espérer que j’aurai à Zurich autant de succès qu’à Winterthur et que ce succès me facilitera l’accès aux salles de concerts d’autres villes de la Suisse allemande.“¹⁰⁷

Doch das Konzert vom 27. Februar 1929, bei dem Clara Haskil ein ähnlich ambitioniertes Programm spielte wie beim Klavierabend 1928 in Winterthur, brachte nicht den erwünschten Erfolg. So bedauerte der Kritiker der *Zürcher Nachrichten*, dass „Clara Haskils Glücksstern an ihrem diesmaligen Zürcherabend nicht hell zu leuchten“ vermochte und konstatierte „das befremdliche Erfassen einiger Pièces, zumal in der ersten Hälfte des vielseitigen Programms“.¹⁰⁸ Gemeint waren damit Bachs „machtvolle“ Toccata F-Dur (BWV 540) in der Klavierbearbeitung Eugen d’Alberts, die „in der Prägnanz nicht zu voller Auswirkung“ gekommen sei; Lullys Courante in der Transkription für Klavier von Leopold Godowsky, die „unter denselben Hemmnissen“ gelitten habe; Scarlattis D-Dur-Sonate sei schon „weitaus interessanter in der Gestaltung“ gewesen, doch „der Reiz“ der Schumann’schen Kinderszenen op. 15 sei „[d]urch ein anfänglich kantiges Anfassen“ wiederum „etwas beeinträchtigt“ worden.¹⁰⁹ Die zweite Konzerthälfte ließ den Kritiker sein Urteil relativieren:

„Es muß nun erfreulicherweise registriert werden, daß Clara Haskil, deren technisches Können absolut sauber, ja geradezu überragend ist, wie banngebrochen den zweiten Abschnitt in steigendem Maße künstlerisch gestaltete und ihren vorangegangenen Ruf vollauf rehabilitierte. [...] Die Konzertgeberin, welche das leider gering zählige Auditorium nun mitzureißen wußte, gab mit ihrer Dreingabe von Schuberts herrlichem Impromptu Ges-Dur (Original) ihr Allerschönstes. Dieser Vortrag allein ließ alle früheren Einwände vergessen. Hier war alles innerlich abgeklärt, so gänzlich von der Materie losgelöst, daß sich einem der Wunsch unwillkürlich aufdrängte, die Künstlerin möchte mit diesem den Abend nun beginnen!“¹¹⁰

Entsprechend niedergeschlagen schrieb Haskil nach den Konzerten in Zürich und Winterthur an Reinhart:

„Je ne saurais vous dire combien j’ai été heureuse et touchée de votre si bienveillante sympathie pendant ces quelques jours passés chez vous et dont j’emporte un souvenir ému. Cependant la pensée rétrospective au concert de Zurich m’a, naturellement, beaucoup attristée. Vous avez eu la grande bonté de me donner l’occasion de jouer à Zurich dans l’espoir que cela m’aiderait dans ma carrière et je tenais particulièrement à ce que ce concert

¹⁰⁶ Hermann Komarek, Privatsekretär Werner Reinharts.

¹⁰⁷ Brief CH-WR, 13.08.1928, ID 3524.

¹⁰⁸ „Aus den Zürcher Konzerten. Konzert Clara Haskil“. In: *Zürcher Nachrichten*, 02.03.1929.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

eût un bon succès. Si je n'avais l'espoir que vous me garde[z] – malgré tout – votre confiance j'aurais vraiment sujet d'être très déprimée.“¹¹¹

In diesem ausführlichen Dankesbrief, der vor allem dem „gerührten Angedenken“ über ihren Winterthurer Aufenthalt gewidmet ist, bedauert sie, das Zutrauen Reinharts enttäuscht zu haben; des Mannes also, der ihr ermöglicht hatte, in Zürich zu spielen, und damit ihre Karriere zu unterstützen gedachte. Der Rezension in den *Zürcher Nachrichten* zufolge, die von einem „gering zählige[n] Auditorium“ berichtete, muss wohl auch Reinharts Defizitgarantie in Anspruch genommen worden sein.

Der Auftritt in Winterthur am 02. März 1929 hingegen, bei dem nun erstmals seit der Rückkehr aufs Konzertpodium ein Klavierkonzert Mozarts als zentrales Werk eines Orchesterprogrammes von Haskil figurierte, wurde erneut zu einem Erfolg und bildete somit einen zarten Anfang der folgenreichen öffentlichen Wahrnehmung als außergewöhnliche Interpretin von Mozarts Werken,¹¹² die sich erst sehr viel später als beklemmende Einschränkung manifestierte. Sie wollte in ihrem umfangreichen Repertoire keinesfalls auf Mozart reduziert werden und weigerte sich gegen diese Festlegung von außen, gegen „die exklusive Etikettierung als Mozart-Interpretin“¹¹³. Dennoch steht nicht nur außer Frage, dass ihre Einspielungen Mozart'scher Klavierkonzerte noch – oder gerade – heute als Referenzaufnahmen gelten. Auch ihre von frühester Kindheit an gewachsene Verbindung zur Musik von Mozart ist auffällig und begleitete sie offensichtlich durch ihr gesamtes künstlerisches Leben, vom anekdotisch überlieferten Beginn ihrer Laufbahn an.

Nachdem Haskil im Kleinkindalter die pianistischen Versuche ihrer älteren Schwester Lili¹¹⁴ auf dem elterlichen Bösendorfer-Flügel aus dem Gedächtnis detailgetreu wiedergegeben hatte, tat sie nichts anderes mit einer ihr unbekannten Sonatine von Mozart, die ihr der ehemalige Schulfreund des Onkels Avram und Lehrer am Bukarester Konservatorium – George Stefanescu¹¹⁵ – nur ein einziges Mal vorgespielt hatte.¹¹⁶ Zunächst von der Mutter Berthe¹¹⁷ im Klavierspiel unterrichtet, trat sie im Jahr 1902 – nach einer unbefriedigenden Erfahrung am Bukarester Konservatorium – in der Obhut ihres Onkels die Reise nach Wien

¹¹¹ Brief CH-WR, 05.03.1929, Datenbank ID 3528.

¹¹² „Berichte aus der Schweiz und dem Ausland. Winterthur. Zweite Studien-Aufführung“. In: Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Jg. 69, 15.04.1929, S. 287f. Neben einer ausführlichen Besprechung von Ernst Kunz' „Cashel“ findet sich auch der Hinweis auf Haskils Mozart-Vortrag: „Anschließend spielte sie in pianistisch feingeschliffener Weise Mozarts selten gehörtes Konzert in C-Dur, K.-V. 503.“

¹¹³ Spycket 1977, S. 55. Im Anhang, S. 303–310, findet sich eine Repertoireliste, unterteilt in die grösseren Abschnitte 1909–1913, 1920–1940, 1942–1957, 1958–1960.

¹¹⁴ Lili Haskil (27.01.1891–10.05.1978)

¹¹⁵ Auch Georg Stefanescu (1843–1925), vgl. Schmidt 1991, S. 55.

¹¹⁶ Spycket 1977, S. 15f.

¹¹⁷ Berthe Haskil, geb. Moscuna bzw. Moscona (ca. 1865–31.12.1917)

an. Nach dem frühen Tod des Vaters, Isaac Haskil¹¹⁸, der am 02. Juli 1899 an einer Lungenentzündung infolge eines schweren Wohnungsbrandes gestorben war, wurden die Brüder von Berthe Haskil zu wichtigen Bezugspersonen für ihre drei Töchter – für Clara fortan besonders der Onkel Avram, wenngleich dieses Verhältnis zeitlebens ein ambivalentes war.¹¹⁹ Der Aufenthalt in Wien wurde ihr durch ein Stipendium der kunstliebenden rumänischen Königin Elisabeth¹²⁰ ermöglicht, die Clara mehrfach hatte vorspielen lassen.¹²¹ Die Königin hatte selbst noch von Clara Schumann in den Jahren 1863/64 Klavierstunden erhalten¹²² und veröffentlichte unter dem Pseudonym „Carmen Sylva“ Gedichte, die u.a. von George Enescu und August Bungert in Musik gesetzt wurden, sowie selbstkomponierte Lieder. Sie machte es sich zur Aufgabe, ihren Einfluss zur Förderung einheimischer Künstler einzusetzen.¹²³ Für Clara Haskil stellte die rumänische Königin für die Dauer von insgesamt fünf Jahren, von 1902 bis 1907, 1800 Franken jährlich zur Verfügung.¹²⁴ In Wien fand Clara in Richard Robert¹²⁵, der wenige Jahre darauf auch Rudolf Serkin unterrichtete, einen einfühlsamen Klavierpädagogen. Nach ersten öffentlichen Auftritten im November 1902 und 1903 und positiven Reaktionen der Presse – die *Neue Freie Presse* hob im Bericht von 1903 hervor, dass „[i]hre musikalische Auffassung und Phrasierung [...] hervorragend“ sei, „insbesondere bei Mozart“, von dem sie das Klavierkonzert A-Dur (KV 488) spielte¹²⁶ – folgte am 15. April 1905 das Abschiedskonzert von Wien¹²⁷. Denn der Onkel drängte trotz der vorteilhaften Umstände in Wien auf eine Fortsetzung der Ausbildung in Paris. Robert empfahl seine Schülerin dem Leiter des Konservatoriums, Gabriel Fauré.¹²⁸

Zwei Jahre musste Clara Haskil jedoch in der Warteschlange der Vorbereitungsklasse zubringen und wurde im November 1907, im Alter von zwölf Jahren, in die Klasse von Alfred Cortot aufgenommen; unterrichtet und ihren Fähigkeiten entsprechend gefördert wurde sie

¹¹⁸ Isaac Haskil (ca. 1857–1899)

¹¹⁹ Vgl. Spycket 1977, S. 15–19 passim; Spycket 1984, S. 58.

¹²⁰ Elisabeth Pauline Ottilie Luise, Prinzessin zu Wied, Königin von Rumänien (29.12.1843–02.03.1916)

¹²¹ Spycket 1977, S. 18. Die genauen Umstände dieser Vorspiele sind nicht dokumentiert.

¹²² Schmidt, Hildegard Emille: Elisabeth Königin von Rumänien, Prinzessin zu Wied, „Carmen Sylva“. Ihr Beitrag zur rumänischen Musikkultur von 1880 bis 1916 im Kulturaustausch zwischen Rumänien und Westeuropa. Bonn 1991, S. 40f.

¹²³ Schmidt 1991 geht ausführlich auf die Musikförderung der rumänischen Königin ein sowie auf die Beziehung zu Künstlern wie George Enescu (v.a. S. 132–197, 289–337), August Bungert (v.a. S. 222–268) und Aurelia Cionca (v.a. S. 199–206), jedoch überraschenderweise an keiner Stelle auf Clara Haskil.

¹²⁴ Spycket 1977, S. 20.

¹²⁵ Richard Robert (25.03.1861–01.02.1924)

¹²⁶ Zit. nach Spycket 1977, S. 23.

¹²⁷ Programm bei Spycket 1977, S. 25: Beethoven, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Händel, Weber, Schumann, J. Brüll, Chopin.

¹²⁸ Spycket 1977, S. 27.

jedoch hauptsächlich von Joseph Morpain und Lazare Lévy.¹²⁹ Im Jahr 1907 hatte die Königin von Rumänien die Unterstützung für Clara nicht fortgesetzt, doch ermöglichte bezeichnenderweise George Enescu, der in einem einzigartig engen Verhältnis zu Elisabeth stand, durch seinen Verzicht auf ein Stipendium des rumänischen Unterrichtsministeriums eine gewisse finanzielle Absicherung für das zwölfjährige Mädchen und seinen Onkel sowie zwei weitere rumänische Musiker in Paris.¹³⁰ Der Königin spielte Clara 1909 erneut vor, nachdem sie am 16. und 18. Januar in Bukarest zum ersten Mal seit dem Wiener Konzert 1905 vor großem Publikum und mit größtem Erfolg konzertiert hatte.¹³¹ Doch nicht nur ihre Leistungen auf dem Klavier, sondern auch auf der Violine fanden nun öffentliche Anerkennung, als ihr beim Wettbewerb der „Union française de Jeunesse“ in Paris der erste Preis verliehen wurde.¹³² Allerdings verhinderte die sich bereits seit 1907 schmerzhaft äußernde Skoliose fortan ein intensiveres Geigenspiel und sollte sie von 1914 an auch vom Klavier fernhalten.¹³³ Eine Würdigung ihrer pianistischen Leistungen und Fortschritte durch ihr direktes Pariser Umfeld stand jedoch noch aus: Der erste Preis für Klavier wurde ihr im Sommer 1909 maßgeblich durch ihren eigenen Lehrer Cortot verwehrt, der sie erst im Folgejahr als reif für diese Auszeichnung betrachtete.¹³⁴ Begleitet von ihrer Mutter reiste sie nach dem Wettbewerb zunächst nach Wien, wo sie am 17. August 1910 ein Konzert gab und bei dieser Gelegenheit Bekanntschaft mit dem Schweizer Konzertagenten Waldvogel machte.¹³⁵ Auf dessen Vorschlag hin unternahm sie im Frühjahr 1911 ihre erste Konzertreise, die sie nach Italien und in die Schweiz führte. Im gleichen Jahr stellte sie sich am 17. Juli erstmals dem Zürcher sowie am 02. November dem Winterthurer Publikum vor. Sehr kurzfristig anberaumt,¹³⁶ wurde dieses Konzert am Vortag ausführlich in der Regionalzeitung *Der Landbote* angekündigt:

„Wir erinnern an das Konzert des Stadtorchesters mit Fräulein Klara Haskil morgen (Donnerstag), abends 8 Uhr, im Stadthausaale. Dieses Konzert verspricht einen so großen und eigenartigen Genuß, daß demselben hoffentlich guter Besuch bevorsteht, trotzdem es

¹²⁹ Spycket 1977, S. 34f.

¹³⁰ Spycket 1977, S. 33.

¹³¹ Spycket 1977, S. 36f.

¹³² Spycket 1977, S. 37.

¹³³ Spycket 1977, S. 33.

¹³⁴ Spycket 1977, S. 38f.

¹³⁵ Spycket 1977, S. 39 f. Über Waldvogel ist nichts Genaueres bekannt: Auch in den Protokollen des Musikkollegiums in Vorbereitung des ersten Konzertes von Clara Haskil in Winterthur am 02.11.1911 wird er nicht genannt.

¹³⁶ Sitzung vom 28. Oktober 1911: „Herrn Orchesterverwalter Schellenberg wird Décharge erteilt für das Engagement der 15jährigen Klavierspielerin Haskil aus Bukarest, welche am 2. November im Stadthaus mit dem Orchester konzertieren wird. Fr. Haskil erhält als Honorar 50% der Bruttoeinnahmen. Preise der Plätze Frs. 3.–, Frs. 2.– & Frs. 1.–“, in: Musikkollegium Winterthur, Vorstandsprotokolle 1910–1913 (Ms), Dep MK 11, S. 84f.

zwischen allerlei Veranstaltungen nicht gerade günstig gebettet liegt. Ein Ohrenzeuge der glänzenden Triumphe, welche das junge Mädchen in Zürich neulich gefeiert hat, erzählte uns, daß er seit dem ersten Auftreten der Geigerin Stefi Geyer und der kleinen Vivienne Chartres von keiner Musikgröße so gerührt worden sei, wie von der fünfzehnjährigen Haskil. Als ‚den Flügelschlag einer echt musikalischen Seele‘, erklärt der Musikreferent der ‚N. Z.=Ztg.‘, Herr A[rnold]. Niggli¹³⁷ die wunderbaren Töne. In ihrem Winterthurer Programm wird sie uns mit einer Klaviertranscription von Busoni der Bachschen Chaconne und dem Mephistowalzer von Liszt bekannt machen. Zwischen diesen großen Ecksteinen ihres Programms spielt Fr[.] Haskil drei überaus poetische, duftige Sachen von Chopin ‚Prélude, Berceuse und Nocturne‘, sowie Liszt reizendes ‚Waldesrauschen‘. Das Stadtorchester wird unter Leitung des neuen Konzertmeisters, Herrn Pecsí, Cherubinis ‚Anacreon‘-Ouvertüre, die Suite ‚Castor und Pollux‘ von Rameau und Rossinis ‚Tell‘-Ouvertüre zu Gehör bringen.“¹³⁸

Vor allem die erwähnte Busoni-Bearbeitung der Chaconne d-Moll von Johann Sebastian Bach (BV B 24) hatte bereits in Zürich für Aufregung gesorgt. Vermutlich war es Robert Freund – seit 1876 Klavierlehrer am Zürcher Konservatorium¹³⁹ und eng mit Ferruccio Busoni befreundet –, der im Publikum anwesend war und Clara anschließend zu Busoni nach Basel schickte, wo dieser gerade seinen Meisterkurs für Pianisten weiterführte.¹⁴⁰ Nachdem sie Busoni dessen Bearbeitung vorgespielt hatte, bot er ihr an, sie mit nach Berlin zu nehmen, um sie zu unterrichten. Doch Claras Mutter, die nun auch ihre jüngste Tochter Jeanne in Paris unterrichten lassen und die Familie zusammen halten wollte, lehnte das Angebot ab.¹⁴¹

¹³⁷ Arnold Niggli (1843–1927), <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20722.php>.

¹³⁸ Der Landbote, Nr. 257, 01.11.1911.

¹³⁹ Nachlass ZB Mus NL 42.

¹⁴⁰ Wolfensberger 1962, S. 32–35, schreibt von einem Meisterkurs in Basel, bei dem Haskil Busoni aufsuchte. Spycket 1977, S. 40f., vermerkt abweichend, dass sich Haskil auf Ratschlag Cortots bei Busoni vorstellte und dann seinem Interpretationskurs in Zürich beiwohnte. Vgl. Grigory Kogan und Svetlana Belsky: Busoni as Pianist. Rochester 2010, S. 89: „Busoni was equally active as a pedagogue. During the summer months of 1901–2 in Weimar an 1910–12 in Basel he taught a Meisterkurs (an advanced class) for young pianists; [...] among them were Egon Petri, Theodore Szanto, Michael Zadora, Rudolf Ganz, Eduard Steuermann, John Hunt, Gino Tagliapietra, Leo Sirota, Grigory Beklemishev, Yosif Turchinsky, Vera Maurina-Press, Percy Grainger, Selim Palmgren, Louis-Theodore Gruenberg, Richard Zinger, Augusta Cottlow, Leo Kestenberg, Emile Blanchet, and other renowned pianists, composers, and musicians“. Weiter untermauert wird die Verortung des Meisterkurses in Basel durch folgenden Hinweis zur Biographie Steuermanns, in: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule: Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995. Wien 2002, S. 621: „1910–12 Studium bei Ferruccio [sic] Busoni bei einem Meisterkurs in Basel, von 1911 an in Berlin; auf dessen Rat hin: 1912–14 Studium bei Schönberg in Berlin“. Wie in der Sekundärliteratur – wie den Festschriften zum Basler Konservatorium Merian 1917, Ehinger 1955 und Oesch 1967 – finden sich auch in den Primärquellen zahlreiche Hinweise auf den Meisterkurs 1910 in Basel, hingegen wenige für das Jahr 1911. Seltene Ausnahmen sind die Briefe an Hans Huber vom 22.10.1911 aus Basel [in: Edgar Refardt (Hrsg.): Briefe Busonis an Hans Huber. Zürich 1939 (=127. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich), S. 8] und an Egon Petri vom 19.10.1911 aus Wiesbaden mit der Bitte, „die Liszt-Programme durchzucorrigieren“ [in: Martina Weindel (Hrsg.): Ferruccio Busoni. Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri. Wilhelmshaven 1999, S. 168]. Dieser Wunsch bezieht sich wahrscheinlich auf das in Basel zu spielende Konzert, auf das Refardt in Anm. 6 aufmerksam macht: „Busoni spielte an diesem Tage [des Briefes an Huber, 22.10.1911] im Basler Sinfoniekonzert (Lisztfeier) das zweite Klavierkonzert und die beiden Franziskuslegenden von Liszt.“ (Refardt 1939, S. 8).

¹⁴¹ Wolfensberger 1962, S. 34f.

Nach einigem Suchen entschloss sie sich, ohne Lehrer weiter zu arbeiten, und gab von der Kritik gelobte, aber wenig besuchte Konzerte in Paris sowie in Monte Carlo und Lausanne. Am Genfer See machte sie Bekanntschaft mit dem Pianisten, Dirigenten und Komponisten Ernest Schelling, der sie in seinen Kreis einführte und u.a. dem Komponisten Ignacy Jan Paderewski und dem Musikverleger Rudolph Edward Schirmer¹⁴² vorstellte. Schirmer plante eine Konzerttournee für Clara durch die USA mit anschließenden Stationen in den Metropolen Europas, die jedoch durch die fortschreitende Wirbelsäulenverkrümmung vereitelt wurde.¹⁴³ Statt die internationale Karriere verfolgen zu können, trat Clara Haskil nach langen Überlegungen im September 1914 eine Kur in Berck-sur-Mer an, deren Behandlungskosten anfangs das Ehepaar Schelling übernahm. Doch aus den geplanten sechs Monaten wurden vier Jahre in einem erschütternden Umfeld des Leidens, denn Berck war nicht nur nahezu ausschließlich von Knochentuberkulose-Patienten bevölkert, sondern wegen der Nähe zur Front außerdem von verwundeten Soldaten. Erschwerend hinzukam, dass Claras Onkel Avram durch einen Verrat beim Militärkommando von ihr getrennt wurde und bis 1917 im Flüchtlingslager Granville zubringen musste. Trotz eines einengenden Gipsanzers ermöglichte ihr zweiter Arzt Dr. Calvés Clara, in regelmäßigen Abständen an seinem Flügel zu spielen. Außerdem besorgte ihr dessen Ehefrau die Partituren von Mozarts Klavierkonzerten, die sie in der Zeit der Bettlägerigkeit lesend studieren wollte.¹⁴⁴ Obwohl die Behandlung zunächst Wirkung zeigte, verschlechterte sich ihr Zustand seit Dezember 1917 so beträchtlich, dass sie nicht einmal ihrem verehrten Lehrer Morpain monatelang auf dessen Briefe antwortete. Erst Ende Juni 1918 schrieb sie ihm, dass ihr der Verlust der Mutter schwer zugesetzt hatte, die wenige Tage nach einer Krebsoperation am 31. Dezember 1917 in Paris gestorben war:

„Vous m’avez écrit votre lettre en plein hiver. Vous y parliez de vos doigts engourdis, raidis, endoloris, de la neige qui tombait sans cesse ! Cette description m’avait profondément émue! Je me suis bien vivement représenté vos souffrances physiques et votre dépression morale! Nous sommes à présent en plein été et la guerre fait rage toujours! [...]“

¹⁴² Bei Wolfensberger 1962, S. 35 u. 37 sowie bei Spycket 1977, S. 42f. ist nur unkonkret von Herrn Schirmer die Rede bzw. im Register sogar G. Schirmer vermerkt. Im Jahr 1913 war jedoch Rudolph Edward Schirmer (1859–1919), nach dem Tod seines Vaters und Firmengründers Gustav Schirmer (1829–1893) sowie des Bruders Gustave Schirmer (1864–1907), alleiniger Geschäftsführer.

¹⁴³ Der Fonds Clara Haskil enthält einen Brief Schirmers an Clara, in dem er die Vorbereitungen für ihren Aufenthalt in New York im Winter 1914/15 ankündigt, jedoch zur Behandlung ihrer Rückenleiden ermahnt: „Sind Sie geneigt nächsten Winter nach New York zu kommen? Falls ja, so werde ich mich jetzt schon mit Plänen befassen denn solche Sachen müssen lange im Voraus geplant werden. [...] Wie geht es mit der Behandlung [...] – haben Sie bereits die Kur angefangen. Sehen Sie sehr genau auf Ihre Gesundheit damit Sie kräftig und kerngesund werden denn das liegt ja allem zu Grunde und ohne dem können Sie auf die Dauer nicht Ihr bestes leisten.“ Brief vom 28.11.1913, Fonds Clara Haskil Lausanne.

¹⁴⁴ Spycket 1977, S. 47–55.

Je regrette beaucoup de ne pas aller cet été en Suisse, car j'y comptais voir mon oncle, ce qui aurait été pour moi un grand réconfort moral. Le médecin qui me soigne m'avait recommandé de passer l'été en Suisse, tant en vue d'un changement propice à ma santé que parce que le chagrin après la perte de ma mère m'avait abattue moralement et que mon état de santé s'en est beaucoup ressenti.

Actuellement je vais mieux, cependant comme j'ai souffert pendant des mois de l'appendice, le Docteur a décidé de me faire opérer sous peu. L'état du dos est excellent, et bientôt je n'aurai plus besoin de porter mon appareil en celluloid.¹⁴⁵

Nach der Blinddarmoperation kehrte Clara schließlich Ende des Jahres 1918 nach Paris zurück, wo sie durch ihre Schwester Jeanne nicht nur Hilda Gélis-Didot, sondern auch Madame Paul Desmarais kennenlernte, die sich ihrer annahm. Letztere ermöglichte Clara einen dreimonatigen Aufenthalt im schweizerischen Kurort Amden, den sie im Frühsommer 1919 nach dem Wiedersehen mit ihrem Onkel in Zürich nun wieder mit ihm gemeinsam verbrachte. Anschließend reisten beide weiter nach Lausanne, wo sich ihr ein Musikzirkel öffnete, der sie neue Hoffnung für die Wiederbelebung ihrer pianistischen Laufbahn schöpfen ließ.¹⁴⁶

Zu diesem Kreis gehörten der Busoni-Schüler Emile-Robert Blanchet, Gustave Doret und Ernest Ansermet ebenso wie Emile William Rossier – in einflussreicher Position bei Nestlé in Vevey und mit Ansermet verbunden als Mitglied des Comité de l'Orchestre de la Suisse Romande, das erst 1918 gegründet worden war – sowie die Familien Correvon und Gétaz, bei denen Clara Haskil immer wieder wohnen konnte. Auffällig ist, dass der Haskil-Biograph Spycket Werner Reinhart in diesen Lausanner Kreis eingebettet beschreibt, zu dem man ihn durch seine intensiven Kontakte und Freundschaften durchaus auch zählen kann.

„Und schließlich machte sie die Bekanntschaft von Werner Reinhart, dem großen Musikfreund und -mäzen, der selbst recht gut Klarinette spielte. Er hatte Clara 1912 [sic, 1911 wäre korrekt, vgl. Anhang] in einem Konzert in Winterthur gehört, wo er seinen Wohnsitz hatte, und nie wieder vergessen. Reinhart, ein Gönner vieler Künstler und ein Freund Rilkes,

¹⁴⁵ Brief CH-Morpain, 27.06.1918, zit. nach Spycket 1975, S. 60–62, hier 60f.

Die dt. Übertragung verliert leider an einigen Stellen den Kontakt zum Original, in: Spycket 1977, S. 57–59, (sowie in: Steegmann 1996, S. 249f.):

„[...] Sie haben mir mitten im Winter geschrieben und erzählten von Ihren im ununterbrochenen Schneetreiben vor Kälte klamm gewordenen und schmerzenden Fingern. Das hat mich tief erschüttert. Wie lebhaft ich mir Ihre körperlichen Schmerzen und ihre seelische Niedergeschlagenheit vorstellen konnte. Und jetzt haben wir schon wieder Sommer, und noch tobt der Krieg. [...]“

Ich bedaure aber sehr, diesen Sommer nun nicht in die Schweiz reisen zu können, denn ich hatte gehofft, dort meinen Onkel wiederzusehen, der mir stets eine große seelische Stütze war. Der mich behandelnde Arzt hatte mir geraten, den Sommer in der Schweiz zu verbringen, da er dies für meine Gesundheit als ausschlaggebend betrachtet. Der Verlust meiner Mutter hat mich schwer getroffen und meinem Gesundheitszustand geschadet. Im Moment geht es mir zwar wieder etwas besser, aber da ich seit Monaten Blinddarmschmerzen habe, hat der Arzt verfügt, daß ich operiert werde. Mein Rücken ist wieder in Ordnung, und das Zelluloidkorsett werde ich nicht mehr lange tragen müssen.“

¹⁴⁶ Spycket 1977, S. 59–66.

nahm sich Claras an, indem er sie von 1921 an in Winterthur auftreten ließ. Später, während der Kriegsjahre, als sie in die Schweiz flüchten mußte und über keinerlei Geldmittel verfügte, stand er ihr tatkräftig zur Seite. Reinhart war ein sehr vermögender Mann und zeitlebens als Kunstmäzen bekannt. Mehr als dreißig Jahre hindurch zählte er – zurückhaltend und diskret – zu Claras treuesten und verlässlichsten Freunden.“¹⁴⁷

Dennoch ist seine entscheidende Funktion allein damit noch nicht benannt, schließlich war es Reinhart, der die entscheidende Brücke von der französischen Schweiz in die Deutschschweiz schlug und stets auf kulturellen Austausch bedacht war. Mit Blanchet jedoch war Reinhart seiner Korrespondenz zufolge – sowohl der direkten wie der indirekten – nicht sehr gut bekannt. Zwar war Blanchet als Pianist in Winterthur schon durchaus geschätzt, wie aus den Vorstandsprotokollen des Jahres 1911 hervorgeht:

„Der Pianist [Frédéric] Lamond ist für den kommenden Winter als Solist angeboten, Honorar frs. 450.– bis 500.– Dieses Honorar scheint etwas hoch & der Lausanner Pianist Blanchet, der von einem Subskriptionskonzert der vorletzten Saison her im besten Angedenken steht, könnte auch einmal als Solist für ein Abts. Konzert engagiert werden.“¹⁴⁸

Es liegt außerdem ein Brief von Reinhart an Blanchet aus dem Jahr 1921 vor.¹⁴⁹ Darin macht Reinhart Blanchet einerseits darauf aufmerksam, dass Clara Haskil, von der er ausführlich berichtet habe, in der vorangegangenen Woche in Winterthur gespielt habe und einen tiefen Eindruck beim Publikum hinterlassen habe, andererseits werde man gerne seinem Wunsch entsprechen, ihn gelegentlich erneut in Winterthur spielen zu lassen, doch seien für die kommende Saison alle Engagements gemacht. Jedoch hatte Ansermet Reinhart im Jahr 1927 erneut auf den Pianisten aus Lausanne aufmerksam machen müssen und ihn als Solist für Winterthur empfohlen.¹⁵⁰ Mit Ansermet hingegen entspann sich ein umfangreicher brieflicher Austausch, der von 1921 bis 1948 überliefert ist.¹⁵¹ Doch taucht überraschenderweise in dieser Korrespondenz – die praktische Angelegenheiten wie die Leihgabe von Instrumenten oder Terminabsprachen vor Konzerten ebenso behandelt wie neue Kompositionen etwa Igor Strawinskys – der Name Clara Haskils kein einziges Mal auf.¹⁵² Auch der Kontakt zu Gustave Doret ist durch Briefe sowie darüber hinaus durch Musikalien dokumentiert, aus denen hervorgeht, dass seit 1918 ein reger Austausch vor allem über das kompositorische Œuvre Dorets stattfand, zu Beginn die Zusammenarbeit zwischen dem

¹⁴⁷ Spycket 1977, S. 66f.

¹⁴⁸ Sitzung vom 6. Mai 1911, in: Musikkollegium Winterthur, Vorstandsprotokolle 1910–1913 (Ms), CH-Wmka Dep MK 11, S. 45. Siehe dazu auch S. 53f.: „Die Honorarvorstellungen Blanchets für Mitwirkungen an einem Abonnementskonzert sind mit frs. 250.– vergleichsweise niedrig“.

¹⁴⁹ Brief WR-ERBlanchet, 27.10.1921, CH-Wmka Dep MK 371/4.

¹⁵⁰ Brief EAns-WR, 17.04.1927, ID 2297.

¹⁵¹ Vgl. Datenbank ID 2260–2387 = 127 Dokumente.

¹⁵² Ebd. Vgl. Duplain 1988, S. 81–86.

Théâtre du Jorat in Mézières und dem Zürcher Marionettentheater betreffend.¹⁵³ Zu Recht weist Duplain auf das Werk *Sainte Chagrin* (*Die Heilige Kummernis*, 1918) hin, für dessen Aufführung in Zürich Doret vermutlich erstmals Reinharts Gast war¹⁵⁴ und das „so viel Verbundenheit zwischen Genf, Lausanne und Winterthur schuf“¹⁵⁵. Wenig später folgte eine explizite Bekundung dieser „Verbundenheit“, in Form der Widmung von Dorets *Davel*, dessen autographen Klavierauszug er Reinhart schenkte: „A Werner Reinhart, l'Ami de la Musique, l'Ami dévoué de Mézières ... Lausanne, Août 1923“.¹⁵⁶ Nicht in diesen Dokumenten bekundet ist hingegen ein Austausch über Clara Haskil, auch wenn dieser nicht unwahrscheinlich ist, gerade vor dem Hintergrund, dass Musiker und Ensembles durchaus häufige Themen der Briefe waren.

Im Waadtland näherte sich Clara Haskil in ersten Konzerten in Château-d'Oex am 20. Februar 1920, im Saal des Konservatoriums Lausanne am 24. Mai 1920 und am 10. November 1920 im Maison du Peuple in Lausanne wieder größeren Konzertpodien an, so dass sie bereits im Januar 1921 unter Ernest Ansermet mit dem Orchestre de la Suisse Romande auftrat.¹⁵⁷ Mit ihrer Interpretation von Robert Schumanns Klavierkonzert beeindruckte sie nicht nur Ansermet, der sie umgehend für fünf Konzerte im folgenden Jahr engagierte,¹⁵⁸ sondern auch das Winterthurer Publikum, vor welches sie am 19. Oktober 1921 nun zum zweiten Mal trat. In ähnlicher Weise, wie Gustave Doret das Genfer Publikum mit einem Portrait im *Journal de Genève* auf Claras Konzert am 20. April 1921 eingeschworen hatte, versuchte man dies auch von Seiten des Musikkollegiums Winterthur im *Landboten* und nahm in der eigenen Konzertankündigung direkten Bezug auf dieses öffentliche Empfehlungsschreiben Dorets sowie den Genfer Konzerterfolg.

„Zweites Abonnementskonzert. Die Namen Schubert-Schumann geben dem Konzert von morgen abend einen guten Klang. Ganz besonders dürfte es interessieren, den einheimischen Dirigenten Walter Reinhart in dem herrlichen Schumann-Klavierkonzert als Leiter des Orchesterparts und in der großen C-dur-Symphonie von Schubert, diesem Werke voll unerhörtem Liebreiz und leuchtenden Farben, am Werke zu sehen. Die Solistin Klara Haskil aus Lausanne ist vor vielleicht zehn Jahren als Wunderkind und Schülerin Cortots in einem von der Orchesterverwaltung veranstalteten Konzert solistisch in Winterthur aufgetreten. Ihre feine pianistische Kultur und ihre ausgesprochene Musikalität fanden allseitig Beifall. Dieses

¹⁵³ CH-Wmka Dep MK 327/4, 361/7, 374/5. Zum Marionettentheater vgl. Kap. 3.2.

¹⁵⁴ CH-Wmka Dep MK 327/4, Brief GD-WR, 17.12.1918 „Vous savez quel plaisir j'ai eu à Winterthour [...]“; bei Duplain 1988, S. 167 nicht exakt zitiert und nicht nachgewiesen.

¹⁵⁵ Duplain 1988, S. 166f., orig. frz.: „Gustave Doret écrit en 1918 une partition (harpe, flute ou violon, timbales et voix solo) pour cette *Sainte Chagrin* qui noue tant de liens entre Genève, Lausanne et Winterthour[...]“.

¹⁵⁶ CH-W Dep RS 13/2.

¹⁵⁷ Spycket 1977, S. 67f. Am 11., 12., 23.01.1921 in Neuchâtel, Zürich und Vevey.

¹⁵⁸ Spycket 1977, S. 69.

Frühjahr wohnten wir einem Genfer Klavierabend dieser Pianistin bei, und wir waren ebenso sehr von dem poesievollen Spiel der Haskil wie von dem begeisterten Genfer Publikum entzückt, das den Konservatoriumssaal bis aufs letzte Plätzchen füllte, sogar bis hart an den Flügel waren Stühle gestellt, und dessen Begeisterungst[um]mel durch sechs oder sieben Zugaben kaum beschwichtigt werden konnte. Den Beifall verdankte Klara Haskil ihrem Spiel, den guten Konzertbesuch aber einer reizenden Empfehlung, welche Gustave Doret dem ersten Konzert der noch unbekannten Künstlerin vorangehen ließ. Sie lautete¹⁵⁹: „Eine große Künstlerin! Keineswegs eine Virtuosin, welcher das Instrument Selbstzweck ist, sondern ein ausnahmsweise begabtes Wesen, das in sich die Musik trägt, welches diesen wunderbaren eigenen musikalischen Ausdruck besitzt, der nicht durch Arbeit und Willenskraft erworben werden kann. Klara Haskil ist die Personifikation der reinen musikalischen Berufung, der völligen Hingabe an die Musik selbst, in ihrem Vortrag übertrifft sie sich selbst; ihre Bescheidenheit ist sprichwörtlich und ist keine verhüllte Eitelkeit, sie ist wahr und aufrichtig. Wenn man diese zarte Erscheinung betrachtet, könnte man sich die Macht, die von ihr ausgeht, nicht erklären. Aber kaum sitzt sie an ihrem Klavier, so ist sie Herrscherin.“¹⁶⁰

Es ist nicht auszuschließen und sogar sehr wahrscheinlich, dass Reinhart selbst dieser Aufführung beigewohnt hat. Im ersten erhaltenen Brief in der Korrespondenz zwischen Haskil und Reinhart bestätigt Clara am 24. September 1921 mit der Bestellung des Notenmaterials zu Schumanns Klavierkonzert nicht nur das Programm für Winterthur, sondern nimmt auch direkt Bezug auf ihre ersten Besuche in der Deutschschweiz und auf Gustave Doret, der ihr von Winterthur berichtet habe. Der intensive Kontakt zwischen Doret und Reinhart seit 1918 bildet sich in dieser Form folglich doch direkt in der Beziehung zu Clara Haskil ab.

„Je sais, de ma propre expérience, et M[onsieur]. G[ustave]. Doret m’a dit combien on est musicien en Suisse allemande et je suis heureuse d’avoir l’occasion de jouer à Winterthur, où j’espère faire bonne impression.“¹⁶¹

Trotz des „guten Eindrucks“, den sie tatsächlich bei jenem Winterthurer Konzert hinterließ, kehrte sie erst 1926 für einen Klavierabend dorthin zurück. Die Korrespondenz mit Reinhart ist gar erst von 1927 an wieder überliefert.¹⁶²

Das Paris „de Polignac“ und der Winterthurer „horreur du snobisme“

In dieser Zwischenzeit – in der sie zwei längere Tourneen nun doch noch durch Nordamerika führten – wurde zunehmend Paris zum sehr bewusst angestrebten Lebensmittelpunkt Clara Haskils. Hier bezog sie 1927 mit ihrem Onkel Avram eine von Mademoiselle Gélis

¹⁵⁹ Orig. frz., Gustave Doret im *Journal de Genève*, 15.04.1921. Vgl. Spycket 1975, S. 72f. sowie übersetzt bei Wolfensberger ²1962, S. 44f.; Spycket 1977, S. 70.

¹⁶⁰ Der Landbote, Nr. 244, 18.10.1921.

¹⁶¹ Brief CH-WR, 24.09.1921, ID 3521.

¹⁶² Brief CH-WR, 16.09.1927, ID 3522.

vermittelte Wohnung in der Rue Oudinot Nr. 10, den ersten festen Wohnsitz seit 13 Jahren.¹⁶³ Im Jahr 1922 hatte sie in Paris außerdem die Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) kennengelernt, die sich Clara zu ihrer „Hauspianistin“¹⁶⁴ auserkoren hatte und fortan deren Geschicke mitbestimmen sollte.

Die Princesse de Polignac, als Winneratta Singer und Tochter des kinderreichen Nähmaschinenunternehmers Isaac Merritt Singer in New York geboren und in Europa aufgewachsen, nutzte nach dem Tod des Vaters 1875 das Erbe vorrangig für ihre Form der Musikförderung. Diese sah sowohl einen Beitrag zum öffentlichen Musikleben vor, als auch die Schaffung eines persönlichen künstlerischen Umfeldes, das sie vor allem durch hochbezahlte Auftragsarbeiten und damit verbundene komfortable Privataufführungen – für das sie erstklassige Interpreten, Ensembles und sogar ganze Orchester einkaufte – an sich zu binden wusste.¹⁶⁵ Im Jahr 1893 heiratete sie den Prince Edmond de Polignac – eine Art „mariage blanc“, die jedoch trotz der bekannten Homosexualität beider Ehepartner in ihrer Vielschichtigkeit einer großen emotionalen und intellektuellen Nähe nicht entbehrte und deren gesellschaftliche und finanzielle Vorteile beide zu schätzen wussten. Schon bald danach widmete sich Winnaretta gemeinsam mit ihm intensiv der Etablierung ihres gemeinsamen Salons im bereits ein Jahr zuvor erbauten Wohnhaus an der Rue Cortambert Ecke Avenue Henri-Martin.¹⁶⁶ Dabei war es ihr von Beginn an ein Anliegen, der Musik Edmond de Polignacs, der immerhin am Pariser Conservatoire 1859 mit einem *Premier accessit* seine vierjährigen Studien in Harmonielehre bei Napoléon-Henri Reber (1807–1880) abgeschlossen hatte und auch ohne ein eigentliches Kompositionsstudium am Conservatoire u.a. 1865 mit drei ersten Preisen beim Kompositionswettbewerb der *orphéons de Paris* dekoriert wurde – Jurymitglieder waren u.a. Charles Gounod und Jules Pasdeloup –,¹⁶⁷ zu Anerkennung zu verhelfen. Dieses Ziel verfolgte die Princesse de Polignac auch außerhalb des eigenen Salons sowie über das Ableben ihres Gatten im Jahr 1901 hinaus: Eines der ersten öffentlichen, von ihr finanziell maßgeblich unterstützten Konzerte am 17. Mai 1894 in der *Salle d'Harcourt* eröffnete mit seinem oratorischen Werk *Pilate livre le Christ* (1879); auf den Salon-Programmen bis 1901 figurierten neun Mal Kompositionen Polignacs und danach noch mit beachtlicher Kontinuität, darunter das Konzert vom 28. März 1905, das ausschließlich seinen

¹⁶³ Spycket 1977, S. 92. Zu den Tourneen, siehe Spycket 1977, S. 79ff.

¹⁶⁴ Spycket 1977, S. 71.

¹⁶⁵ Chimènes, Myriam: La Princesse Edmond de Polignac et la création musicale, in: Dufourt, Hugues und Joel-Marie Fauquet (Hrsg.): La Musique et le pouvoir. Paris 1987, 125–145, hier 127, 135–138, 140f.

¹⁶⁶ Kahan 2003, S. xxii sowie 79–98, hier 79. Außerdem Chimènes 1987, S. 126.

¹⁶⁷ Kahan, Sylvia: In search of new scales. Prince Edmond de Polignac, octatonic explorer. Woodbridge 2009, S. 16ff., 27ff.

Werken gewidmet war; außerdem ließ sie 1905 einige seiner Werke von Gabriel Astruc verlegen, mit dem sie durch die Comtesse Greffulhe Bekanntschaft gemacht hatte und der auch ihren Salon für seine Künstleragentur zu gewinnen hoffte.¹⁶⁸ Selbstverständlich war der Salon nicht nur Musikern allein vorbehalten: Die ausladende Liste der nachweisbaren Gäste spiegelt im Namensreigen der Ducs und Duchessen, der Marquis und Marquisen, der (Vi)Comtes und (Vi)Comtessen, der Barons und Baronessen nicht nur das politische wie mondäne Paris vor und nach der Jahrhundertwende wider, sondern es finden sich darunter auch literarische Kreise.¹⁶⁹ An erster Stelle wäre Marcel Proust (1871–1922) zu nennen, der seit den 1890er-Jahren in Begleitung des Musikers und Komponisten Reynaldo Hahn (1875–1947) bei den Polignac zu Gast war¹⁷⁰ und ihrem Salon – wenn auch eher dem Andenken des Fürsten und weniger der Fürstin, wie der Titel vermuten lassen würde – sogar eine eigene Chronik gewidmet hat: „Le salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d’aujourd’hui, échos d’autrefois“, die erstmals am 16. September 1903 unter dem Pseudonym Horatio in *Le Figaro* gedruckt wurde.¹⁷¹ Später verkehrten etwa Colette (1873–1954) oder Jean Cocteau (1889–1963) in diesem Zirkel.

Die gut dokumentierten Musikaufführungen im Salon offenbaren einen Wandel: Nach einer ersten Generation mit Gabriel Fauré (1845–1924), Emmanuel Chabrier (1841–1894) und Vincent d’Indy (1851–1931), kam – neben Isaac Albéniz (1869–1909) und Erik Satie (1866–1925) als gewissermaßen zwei Figuren des Übergangs – beständig die jüngere Generation zum Zug. Folglich dominierte die Musik von Igor Strawinsky (1882–1971), Manuel de Falla (1876–1946), Jean Wiéner (1896–1982) sowie – in der Nachfolge ihrer Mentoren Cocteau und Satie aus der *Groupe des Six* und deutlich über diese Formation hinaus – von Germaine Tailleferre (1892–1983), Darius Milhaud (1892–1974) und Francis Poulenc (1899–1963) die Programme.¹⁷² Die Uraufführungen der richtungsweisenden Aufträge an Strawinsky für *Renard* 1915/16 und an Satie 1917 für *Socrate*, die immer wieder verschoben wurden, dann zeitweise gekoppelt, zeitweise als gemeinsames Novitätenkonzert ergänzt durch das

¹⁶⁸ Kahan 2003, S. xxii, 84, 139, Appendix A S. 371–404. Zu Astrucs Pariser Tätigkeiten ausserdem: Groote, Inga Mai: La Chute de la maison d’Astruc? Von der Premiere zur Derniere des Théâtre des Champs-Élysées. In: *Die Tonkunst*, Jg. 7 (2/2013), S. 188–200.

¹⁶⁹ Kahan 2003, Appendix B S. 405–416.

¹⁷⁰ Während Keller 2009, S. 668, darauf hinweist, dass nicht bekannt sei, wann genau Proust erstmals bei den Polignac war, ist bei Kahan 2003, S. 413, als erster dokumentierter Besuch im Salon Polignac der 06. Februar 1895 aufgeführt.

¹⁷¹ Hassine, Juliette und Luzius Keller: Art. ‚(Der) Salon der Fürstin Edmond de Polignac. Musik von heute, Echos von einst‘, in: Luzius Keller (Hrsg.): *Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*. Hamburg 2009, S. 767. Proust, Marcel: *Der Salon der Fürstin Edmond de Polignac. Musik von heute, Echos von einst*. In dt. Übersetzung in: Keller, Luzius (Hrsg.): *Marcel Proust. Frankfurter Ausgabe. Werke I. Bd. 3. Essays, Chroniken und andere Schriften*. Frankfurt a. M. 1992, S. 219–227.

¹⁷² Kahan 2003, Appendix A passim; Chimènes 1987, S. 127–133.

mittlerweile hinzugekommene Auftragswerk Manuel de Fallas – *El retablo del maese Pedro* – für Sommer 1919 geplant waren, konnten schließlich jedoch beide nicht im Salon realisiert werden.¹⁷³ Fallas Puppenspiel hingegen wurde, wenn auch mit enormer Verspätung bezüglich des ursprünglichen Vertrages, am 25. Juni 1923 im „Grand salon“ an der Avenue Henri-Martin erstmalig auf die Bühne gebracht.

Sowohl dieses letztgenannte Werk als auch die Wiederaufführung von Strawinskys *Histoire du Soldat* am 14. Mai 1924 lassen den Brückenschlag zu Werner Reinhart zu, der den *El retablo del maese Pedro* auf die Zürcher Marionettenbühne holte sowie bekanntermaßen die Entstehung der *Histoire* ermöglichte und deren Verbreitung in Europa vorantrieb.¹⁷⁴ Gerade das Frühjahr 1924 war reich an Aufführungen, wie er am 29. März 1924 an den Klarinettenisten der Uraufführung Edmondo Allegra berichtete:

„Le ‚Soldat‘ continue sa carrière triomphale. Hambourg annonce douze représentations pour la seconde moitié d’Avril, Paris et Londres suivent dans le même mois, et Prague et Vienne ont également décidé de jouer l’œuvre, partout dans la forme scénique. Il y a également une reprise à Francfort lors du Tonkünstlerfest au mois de Juin. Il est curieux que cette œuvre, qui existe depuis six ans déjà, ait dû attendre si longtemps à être ressuscitée.“¹⁷⁵

Da Reinhart als Verwalter der Dekorationen vor allem von diesen erwähnten szenischen Aufführungen Notiz genommen hat, wird jene konzertante im Salon der Polignac kaum seine Aufmerksamkeit erregt haben. Dennoch wusste er sehr wohl um die Verdienste der Princesse für die Musik, auch wenn er ihr diese nicht ohne Skepsis anzurechnen vermochte, wie er Clara Haskil im Vertrauen offenbarte.¹⁷⁶ Das Verhältnis von Clara und der Polignac war ein äußerst ambivalentes und dennoch verteidigte sie die Pariser Salonnière etwa gegenüber dem strengen Blick Werner Reinharts von außen. Mit ihrer dauerhaften Einrichtung 1927 in Paris verkehrte sie nun regelmäßig in diesem Salon, blieb ihr doch der Zutritt zu anderen Salons verwehrt, „ohne die damals ein Erfolg in Paris undenkbar war“.¹⁷⁷ Obwohl sie also bei unzähligen Empfängen der Polignac spielte – auch bei jenen längeren Aufenthalten im Palazzo in Venedig und auf dem Landsitz Jouy-en-Josas südlich von Versailles –, blieben die üblichen rotierenden Engagements innerhalb der mondänen Kreise aus und sie abhängig von der Hausherrin.¹⁷⁸ Als Gründe für diese Isolation Claras, deren Fertigkeiten im

¹⁷³ Kirchmeyer 2002, S. 165–173 passim, Kahan 2003, S. 209–218 passim, Appendix A, S. 388ff.

¹⁷⁴ Vgl. u.a. Kap. 3.2 und 4.1.

¹⁷⁵ Brief WR-EAll, 29.03.1924, ID 1777.

¹⁷⁶ Brief WR-CH, 30.11.1934, ID 3540.

¹⁷⁷ Spycket 1977, S. 96.

¹⁷⁸ Auffällig sind die wiederkehrenden Namen in den verschiedenen ‚Salons mondains‘ der Madame de Saint-Marceaux, der comtesse Greffulhe, von Marie und Camille Clerc, Ida und Cipa Godebski, Misia Sert, der

Polignac'schen Zirkel der Pianisten¹⁷⁹ teilweise durchaus höhere Anerkennung genossen als jene von Vladimir Horowitz, innerhalb der Pariser Gesellschaft führt der Haskil-Biograph Spycket zweierlei ins Feld: „die Nüchternheit ihres Spiels“, die „nicht dem Geschmack ihrer Zeit“ entsprach und die Tatsache, dass „ihr jeder Snobismus fremd war“.¹⁸⁰ Vor allem der zweite Befund wird nicht weiter ausgeführt, erweist sich jedoch gerade in der Zusammenschau mit Reinharts Äußerungen über die Geldgeberin Haskils als topisch.

Die skizzierte Art und Weise des Mäzenatentums durch Auftragswerke und die damit beabsichtigte gesellschaftliche Etablierung der eigenen Person unterschied sich nicht nur grundsätzlich von Werner Reinharts Form der Förderung, sondern widerstrebte diesem zutiefst, wie aus dem Austausch mit Clara Haskil mehr als deutlich hervorgeht. Auf die Ankündigung eines geplanten Besuches der Princesse de Polignac in Winterthur durch Clara Haskil ließ Werner Reinhart am 30. November 1934 diese Reaktion folgen:

„Nous sommes évidemment très flattés que la Princesse de Polignac veuille venir assister à l'un de nos concerts. Je sais qu'elle a une grande admiration pour Scherchen. Quant à moi, j'ai 'peur' de ces grandes dames et je tâcherai de faire de mon mieux pour rester invisible quand elle sera à Winterthur. Je sais trop bien tout ce que Madame de Polignac a fait pour la musique, mais d'autre part j'ai horreur de tout ce qui frise le snobisme et j'ai à deux reprises refusé à mon ami Scherchen de faire partie d'un comité d'honneur où figuraient la Princesse de Polignac et la Vicomtesse de Noailles justement pour ces raisons. C'est peut-être très impoli de ma part et vous me direz que j'ai tort.“¹⁸¹

Die für Reinharts Verhältnisse übermäßig scharf und unumwunden zum Ausdruck gebrachte „Abscheu“ gegenüber allem, „was an Snobismus grenzt“, mit direkter Nennung zweier – in seinen Augen – Protagonistinnen in einer Welt, mit der Reinhart durch sein Volontärsjahr in Paris in jungen Jahren durchaus bekannt gewesen sein muss und die er vielleicht gerade deswegen sowohl bei seinen häufigen Aufenthalten in der Stadt als auch gerade in heimischen Gefilden zu meiden versuchte, überrascht zwar einerseits in ihrer Radikalität. Andererseits artikuliert er damit seinen Gegenentwurf eines angemessenen Auftretens, ja sogar Daseins,

comtesse Potocka, der comtesse Henri de Saussine, der princesse Murat sowie den Musikersalons von Ernest Chausson oder Pauline Viardot, um nur einige zu nennen. Siehe Chimènes 1987, S. 138f.

¹⁷⁹ Zu ihnen zählten Arthur Rubinstein, Jacques Février, Magda Tagliafero, Jeanne-Marie Darré sowie die komponierenden Francis Poulenc, Henri Sauguet, Jean Françaix. Siehe Spycket. S. 97f.

¹⁸⁰ Spycket 1977, S. 96.

¹⁸¹ Brief WR-CH, 30.11.1934, ID 3540. „Wir fühlen uns natürlich sehr geschmeichelt, dass die Princesse de Polignac beabsichtigt, einem unserer Konzerte beizuwohnen. Ich weiss, dass sie Scherchen sehr bewundert. Was mich betrifft, habe ich ‚Angst‘ vor solchen grandes dames und ich werde mich bemühen, mein Bestes zu tun, um unsichtbar zu bleiben, wenn sie in Winterthur sein wird. Ich weiss zu gut um alles, was Madame de Polignac für die Musik getan hat, aber andererseits verabscheue ich alles, was an Snobismus grenzt und ich habe Scherchen gegenüber zweimal abgesagt, einem Ehrenkomitee beizutreten, dem die Princesse de Polignac und die Vicomtesse de Noailles nur aus diesen Gründen angehörten. Das ist vielleicht unhöflich von mir und Sie werden mir sagen, dass ich Unrecht habe.“

gerade als Mäzen: Er will im Gegensatz zur „vicomtesse du bizarre“¹⁸² Marie Laure de Noailles und der Princesse de Polignac – eben nicht nur, wenn letztere ihren Besuch anmeldet, sondern generell in seinem Wirken – „unsichtbar“ bleiben. Eine bloße Präsenz der Präsenz wegen, etwa in den benannten „Ehrenkomitees“, verweigerte Reinhart – sogar dem befreundeten Scherchen gegenüber. Tatsächlich war Reinhart Mitglied in vielen, sehr verschiedenen Gremien, trat diesen jedoch nur bei, wenn er den Eindruck hatte, mittels seiner Kompetenzen einen wirklichen Beitrag leisten zu können. Wenn er mit solchen Posten lediglich für seine finanzielle Unterstützung entlohnt werden sollte, lehnte er entweder ab – wie im Jahr 1935, als es um die Neubesetzung des Kassiers bei der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ging¹⁸³ – oder hielt sich betont im Hintergrund und äußerte in Bezug auf seine Spenden immer wieder nachdrücklich den Wunsch, Anonymität zu wahren.

„Snobismus“ als bestimmendes literarisches Sujet durchzieht das gesamte Werk des bereits erwähnten Marcel Proust, der vor allem auch in seinem Hauptwerk *À la recherche du temps perdu* die Gesellschaft in bürgerlichen wie in aristokratischen Pariser Salons als ständiger, beobachtender Gast ebendieser einer differenzierten Analyse unterzieht. Neben den Befunden, dass sich die „Roheit [sic!] eines Snobs“¹⁸⁴ in verschiedener Gestalt „in allen Klassen der Gesellschaft“ findet, jedoch „nicht alle Bereiche der Persönlichkeit in gleichem Maße“ treffen muss, demonstriert Proust an seinen Figuren wie Legrandin, Bloch sowie der Herzogin von Guermantes, wie häufig „der Snob seinen eigenen Snobismus nicht wahrnimmt oder nicht wahrnehmen will“ und dadurch „zu einer komischen Figur“ wird.¹⁸⁵ Vor allem die „snobs connaisseurs“ des *snobisme artistique* entblößten sich nur zu gern durch ihre eigenen Äußerungen selbst, wie eine Karikatur der Satirezeitschrift *L'Assiette au beurre* in einer Sonderausgabe „Les snobs“ aus dem Jahr 1901 vor Augen führt.¹⁸⁶ Abgebildet ist ein nobler Herr mit Zylinder und Gehrock und -stock, der mit großer Geste dem mit verschränkten Armen vor seiner Leinwand stehenden Künstler seine Wünsche offenbart: „Faites-moi donc quelque chose dans les tons verts... Le sujet m'est égal... c'est pour aller dans un salon mauve“.¹⁸⁷ Übertragen auf den „snobisme musical“¹⁸⁸ finden sich ähnlich entlarvende Urteile

¹⁸² Benaïm, Laurence: Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre. Paris 2001.

¹⁸³ Vgl. Kap. 1.2.

¹⁸⁴ Proust, Marcel: Guermantes, deutsch von Eva Rechel-Mertens, rev. Luzius Keller und Sibylla Laemmel, Frankfurt a. M. 1996, S. 436, zit. nach Keller 2009, S. 805.

¹⁸⁵ Keller 2009, S. 804f., hier 805.

¹⁸⁶ Rouvillois, Frédéric: Histoire du snobisme. Paris 2008. Abbildungen ohne Nummerierung und Paginierung, zwischen S. 208 und 209.

¹⁸⁷ Ebd.

verschiedener Komponisten über ihre Geldgeber, etwa von Fauré über die Madame de Saint-Marceaux – „Sie wird an einem Anfall von Snobismus sterben!“¹⁸⁹ –, oder von Strawinsky über Elisabeth Coolidge: „Sie ist taub, aber sie zahlt!“¹⁹⁰ An anderer Stelle erläutert Strawinsky seine Abneigung gegenüber diesen Auftraggebern, die er nicht als seine „besten Kunden“ ansehen kann, sondern nur als „schlechte“ oder „falsche“, da ihnen das nötige Urteilsvermögen fehle.¹⁹¹ Sein Urteil über die Princesse de Polignac hingegen stellt ihre musikalische Befähigung als „excellente musicienne“¹⁹² heraus; eine Einschätzung, wie sie auch von Francis Poulenc, Darius Milhaud, Nadia Boulanger und Jean Wiéner in ähnlicher Weise vertreten wurde¹⁹³ und nicht zuletzt von Clara Haskil, wenn sie – seiner Snobismus-Kritik generell zustimmend – Werner Reinhart bittet, in seinem Urteil über die Polignac jedoch eine „Ausnahme“ zu machen, da diese „die Musik wirklich liebe“.¹⁹⁴

„Non, je ne vous désapprouve certainement pas, en ce qui concerne le ‚snobisme‘ en général et, dans le cas particulier, mais peut-être ferez-vous tout de même une exception pour Mme de Polignac qui aime vraiment la musique et qui est intelligente. Je ne vois pas du tout Winterthur sans vous ni votre présence et je lui ai tellement parlé de vous que vous aurez de la peine à vous ‚cacher‘! Mais moi aussi j’ai ‚peur‘ de recevoir des reproches amères, si vous la voyez et qu’elle vous ennuie, alors je n’ai rien dit!“¹⁹⁵

Trotz der beschwichtigenden Widerrede Claras lässt sie dennoch mit den Anspielungen auf ihre „Angst“ vor „verbitterten Vorhaltungen“ durchblicken, dass der Umgang mit der Princesse mit dem vielzitierten Dante-Profil für sie nicht immer einfach war. An dieser Stelle sei noch ein letztes Mal Proust erwähnt, der in seiner karikierenden „kleinen Hanswursterei“, der „Conversation bête entendue chez une femme remarquable“, die als Dank für die Einladung zu Madame de Hennessy am 13. Juni 1922 entstand, unter anderem den Auftritt

¹⁸⁸ Carassus, Émilien: *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884–1914*. Paris 1966, S. 296ff. Carassus behandelt im Kapitel „Musicomanie“, S. 296–325, vor allem den französischen wagnerisme sowie die Debussy-Anhängerschaft und die Hinwendung zu Alter Musik.

¹⁸⁹ Zit. nach Chimènes 1987, S. 142: „Elle mourra d’une attaque de snobisme!“.

¹⁹⁰ Ebd. „Elle est sourde mais elle paie!“.

¹⁹¹ „J’entends souvent dire aux artistes: ‚Pourquoi vous plaignez-vous des snobs? Ce sont les serveurs les plus utiles des tendances nouvelles. S’ils ne les servent pas par conviction, ils le font au moins en leur qualité de snobs. Ce sont vos meilleurs clients.‘ Je réponds que ce sont de mauvais clients, de faux clients, puisqu’ils sont aussi bien au service de l’erreur que de la vérité. A servir toutes les causes, ils nuisent en définitive aux meilleures parce qu’ils les confondent avec les pires.“ Zit. nach Chimènes 1987, S. 142.

¹⁹² Zit. nach Chimènes 1987, S. 143.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Brief CH-WR, 05.12.1934, ID 3541.

¹⁹⁵ Ebd.

der Fürstin beschrieb: „Was weht denn da für ein eisigkalter Wind? – Das ist nur die Princesse de Polignac. Finden Sie nicht, sie habe ein Profil à la Dante?“¹⁹⁶

Den Brief Reinharts beantwortete Clara am 05. Dezember 1934 bereits aus London, wohin sie die Polignac mitgenommen hatte. Sie sollte Professor Edward Dent vorgestellt werden und ein Empfehlungsschreiben Hermann Scherchens ihrem Bericht über die musikalischen Begegnungen „mehr Gewicht“ verleihen.¹⁹⁷ Clara schrieb jedoch nicht direkt an Scherchen, sondern bat Reinhart, ihr Anliegen weiterzuleiten. Obwohl auch Reinhart der Überzeugung war, dass Haskil in London Erfolg haben werde, weil die Engländer „la vraie musique“¹⁹⁸ wirklich zu schätzen wüssten, wurden nicht nur seine Erwartungen, sondern wohl auch die Claras enttäuscht, denn bis dato war die Reise nicht sehr ertragreich gewesen.

„Je n’ai pas fait grand-chose jusqu’à présent à Londres, mais je vais prolonger de 2–3 jours mon séjour ici pour tâcher de voir le professeur Dent puisque M. Scherchen a bien voulu lui écrire. Je vous remercie mille fois d’avoir eu la bonté de lui demander ces lettres pour moi.“¹⁹⁹

Dass Reinhart bestens mit Dent bekannt war – ihn sogar zu seinen raren Duzfreunden zählte²⁰⁰ – und seine Fürsprache beim englischen Musikforscher möglicherweise sogar noch wertvoller gewesen wäre als jene von Scherchen, scheint Haskil nicht bewusst oder überhaupt geläufig gewesen zu sein. Die Idee von Polignac, dass ein Empfehlungsschreiben Scherchens bei Dent etwas bewirken könne, erklärt sich wohl durch ihre eigene, von Reinhart angesprochene „große Bewunderung“²⁰¹ für den Dirigenten. Über Haskil erkundigt sie sich bei Reinhart nach den Terminen von Scherchens Aufführungen der *Kunst der Fuge* in Paris.²⁰² Gerade auch deswegen erscheint die einzige bei Kahan angeführte und dazu noch unerfreuliche Begegnung im Frühjahr gleichen Jahres von Scherchen und der Polignac sehr unwahrscheinlich: Als Höhepunkt eines Pariser Festivals für zeitgenössische Musik sollte in ihrem Salon Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* mit der Sängerin Marya Freund aufgeführt

¹⁹⁶ Zit. nach Mauriac Dyer, Nathalie und Luzius Keller: Art. ‚Polignac, Princesse Edmond de, geb. Winnaretta Singer‘, in: Keller 2009, S. 669f. Siehe auch Deschamps, Nicole und Luzius Keller: Art. ‚Conversation bête entendue chez une femme remarquable‘, in: Keller 2009, S. 172.

¹⁹⁷ „Comme j’ai dit à Mme de Polignac que j’avais joué chez vous 1–2 choses à M. Scherchen, elle m’a dit que si M. Scherchen pouvait me donner un mot pour M. Dent, sa recommandation aurait plus de poids.“ Brief CH-WR, 21.11.1934, ID 3538.

¹⁹⁸ „J’espère beaucoup que votre voyage à Londres vous a été utile. Je suis sûr que vous aurez du succès auprès des Anglais qui savent vraiment apprécier la vraie musique.“ Brief WR-CH, 30.11.1934, ID 3540.

¹⁹⁹ Brief CH-WR, 05.12.1934, ID 3541.

²⁰⁰ Zum Verhältnis Dent-Reinhart vgl. Kap. 1.1. Die 65 Briefe zwischen Dent und Reinhart, Datenbank-ID 3317–3381, enthalten jedoch keinen Hinweis auf eine eigenständige Empfehlung Clara Haskils bei Dent.

²⁰¹ Siehe Zitat, S. 16.

²⁰² Brief CH-WR, 21.11.1934, ID 3538.

werden.²⁰³ Scherchen – im Voraus ausgezahlt – hatte noch vor der Aufführung Paris verlassen, weil er in Konflikt mit den Musikern geraten war. Als sie der Situation gewahr wurde, sei die Princesse geradezu „explodiert“. Doch den Erinnerungen des Sohnes der Sängerin, Doda Conrad, gemäß, war als Gastgeber dieses Konzertes nicht die Polignac, sondern offenbar Henry Gouïn vorgesehen und diese folglich wohl doch nicht persönlich gekränkt.²⁰⁴ Möglicherweise imponierte Scherchen der Polignac sogar durch seine Prinzipientreue und radikale Kaltschnäuzigkeit, sodass ihr Interesse an Scherchen keineswegs gemindert, sondern gar gewachsen war.

Haskil als Fürsprecherin: Dinu Lipatti

Dass Hermann Scherchen gerade in den Augen einiger mit ihm zusammenarbeitender Musiker nicht unbedingt ein Sympathieträger war, belegt auch eine Passage aus Claras Brief an Dinu Lipatti vom 13. Juli 1939:

„Da ich die ‚Suite classique‘ [Komposition von Dinu Lipatti] mitgenommen habe, werde ich so lange bei ihm [bei Werner Reinhart in Winterthur] bleiben, bis er sie aufmerksam angehört und damit einverstanden ist, Sie für das Liszt-Konzert und die Suite zu engagieren. Es ist schade, dass die meisten Konzerte vom unsympathischen S. [Hermann Scherchen] dirigiert werden. Aber im Grunde macht es nichts, denn das Orchester ist gut, und Horowitz, Milstein, Busch, Casals und andere spielen hier. Die Flügel kommen aus Zürich und sind wunderbare Bechsteins.“²⁰⁵

Auch wenn Haskil die hohe Qualität des Winterthurer Orchesters in den Vordergrund rückte, hätte sie wohl lieber mit einem anderen Dirigenten als Scherchen konzertiert, nachdem sie unter seiner Leitung 1929 jenes Klavierkonzert KV 503 von Mozart und im März 1938 Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur, op. 58 aufgeführt hatte.²⁰⁶ Dabei war das neuerliche Zusammenkommen beider bei diesem zweitgenannten Konzert eine Zufälligkeit in der Planung: Clara war für den Winter 1937/38 als Solistin für ein Konzert des ihr so vertrauten Ernest Ansermet vorgesehen – und zwar auf dessen Wunsch –, doch der Aufenthalt des Pianisten Robert Casadesus, der ebenfalls auf der Liste der zu engagierenden Solisten figurierte und nur zu diesem Zeitpunkt in der Schweiz war, machte eine Verschiebung der

²⁰³ Kahan 2003, S. 313. In Anm. 152 beruft sie sich auf „source notes“ von Cossart, der im Gespräch mit Doda Conrad von diesem erfahren habe, dass das Konzert bei der Polignac stattfand. In seinen Lebenserinnerungen „Dodascalies“ jedoch schreibt er davon, dass das Konzert bei Henry Gouïn stattgefunden habe; Polignac kommt nur im Kreis der Finanziere und wegen ihres Wutausbruchs vor. Vgl. Conrad, Doda: Dodascalies. Arles 1997, S. 126–128.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Brief CH-DL, 13.07.1939, zit. nach Steegmann 1996, S. 258.

²⁰⁶ Es folgte im Jahr 1947 ein weiteres gemeinsames Konzert, vgl. Anh. 7.3 E

Verpflichtung Claras auf das Frühjahr 1938 notwendig.²⁰⁷ Reinhart entschuldigte sich nicht nur für die entstandene Verwirrung - denn Haskil hatte nicht direkt, sondern von Joachim Röntgen von dem geplanten Engagement für ein Winterthurer Abonnementskonzert unter Ansermet erfahren -, sondern bot später seine Hilfe bezüglich Scherchen an: „vous pouvez compter sur toute mon assistance auprès de Scherchen, si toutefois cela était encore nécessaire“.²⁰⁸ Worauf genau dieses Angebot der Unterstützung, auf welchen früheren Vorfall mit Scherchen, bei dem seine Hilfe bereits erforderlich war, Reinhart hier Bezug nahm, lässt sich aus den erhaltenen Dokumenten jedoch nicht rekonstruieren.

Sehr deutlich hingegen präsentiert sich der Kontext der Äußerungen im Brief Claras an Lipatti hinsichtlich seiner Komposition: Sie hatte die Absicht, ihrem rumänischen Landsmann entweder als Komponist oder als Pianist zu Aufmerksamkeit zu verhelfen, zunächst bei Werner Reinhart und dadurch dann in Winterthur. Dinu Lipatti hatte Clara im Jahr 1936 im Salon der Princesse de Polignac kennengelernt und er wurde ihr fortan zu einem engen Vertrauten, dessen Klavierspiel und Kompositionen sie gleichermaßen schätzte.²⁰⁹ Mit ihm gemeinsam spielte sie unter anderem Mozarts Konzert für zwei Klaviere KV 365, für das er 1938 neue Kadenzen komponierte und Clara widmete,²¹⁰ sowie am 03. Juli 1939 im Salon der Polignac unter Leitung von Charles Münch Lipattis eigene Werke für zwei Klaviere und Orchester.²¹¹ Doch nicht erst im Sommer 1939, sondern bereits ein Jahr zuvor, hatte sie Reinhart geschrieben und sowohl Lipattis „concerto“ (gemeint ist wohl das *Concertino en style classique pour piano et orchestre de chambre* op. 3, das als Fassung für zwei Klaviere zunächst mit „Suite classique“ überschrieben war) als auch seine *Symphonie Concertante pour deux pianos et orchestre à cordes* op. 5 und Lipatti als Interpreten zugleich für

²⁰⁷ Siehe Briefe WR-EA, 17./23.06.1937, ID 2355/57; CH-WR, 08./17.06.1937 und 25.02.1938, ID 3548/49/53.

²⁰⁸ Brief WR-CH, 25.02.1938, ID 3553.

²⁰⁹ Spycket 1977, S. 115f.

²¹⁰ Jäger 2010, S. 449, sowie Spycket 1977, S. 122.

²¹¹ Die Angaben, was und vor allem wann genau aufgeführt wurde, widersprechen sich in der Sekundärliteratur: Während im Werkverzeichnis angegeben wird, dass die *Symphonie concertante* am 10.05.1939 uraufgeführt wurde, findet sich im Fließtext die Angabe, dass am 03.07.1939 folgende Werke auf dem Programm standen: „*Brandenburgisches Konzert Nr. 3* von J. S. Bach, *Konzert für zwei Klaviere Es-Dur* von W. A. Mozart, *Duettino Concertante d'après Mozart* von F. Busoni, anschließend Lipattis *Concertino en style classique*, damals noch unter dem Titel *Suite classique*, und die Uraufführung seiner *Symphonie Concertante*“, Jäger 2010, S. 202 und 449. Nach den Angaben Haskils in einem Brief an Reinhart, ist jedoch die Uraufführung der *Symphonie Concertante* am 10.05.1939 wohl korrekt, die von einem Engagement im Rahmen eines „festival roumain“ berichtet, CH-WR, 02.04.1939, ID 3555. Kahan 2003, Appendix A S. 404, gibt als Werke Lipattis an: „*Suite Classique* for Piano and Chamber Orchestra, and *Concertino* for Strings, arranged for two pianos“, was das gleiche Stück meinen würde. Siehe auch Spycket 1977, S. 122, der jedoch als Aufführungsorte „Radio“ und „Konservatorium“ benennt.

Winterthur empfohlen.²¹² Da dieses erste Werben jedoch ohne Echo blieb, versuchte es Clara am 02. April 1939 erneut und verwandte einen Großteil ihres Briefes darauf, Reinhart davon zu überzeugen, mit Lipatti in Verbindung zu treten, bevor einerseits die Saisonplanung 1939/40 des Musikkollegiums abgeschlossen und andererseits der Pianist eine „célébrité mondiale“ sei.²¹³ Nur einige Wochen später verlieh sie ihrer Empfehlung nochmals Nachdruck und erkundigte sich, ob Reinhart nicht doch die Partitur der *Symphonie Concertante* sehen wolle, mit dem Resultat, dass Reinhart den Vorschlag einer Aufführung in Winterthur immerhin bei der nächsten Vorstandssitzung vortrug.²¹⁴ Jedoch erst am 10. Juli 1939 – also nur wenige Tage, bevor sie Lipatti von ihrem hoffnungsvollen Plan berichtete, Reinhart nun endlich für seine Kompositionen gewinnen zu wollen – brach Reinhart sein langes Schweigen: Er beteuerte sein großes Interesse am Werk Lipattis und dass dieser und Haskil sicher die geeignetsten Interpreten seien, hingegen wisse er nicht, ob eine Aufführung im Rahmen der Studienaufführungen realisiert werden könne, zumal auch die Liste der Musiker lang sei, ebenso wie jene der Einsendungen neuer Werke durch Komponisten und Verleger.²¹⁵ Tatsächlich kamen erst 1955, also fünf Jahre nach Lipattis und vier Jahre nach Reinharts Tod, zwei seiner Werke in Winterthur zur Aufführung: am 25. März sein Concertino für Klavier und Orchester unter Leitung von Victor Desarzens mit Aimée Leonardi als Solistin und am 08. Juni seine Sonatine für Violine und Klavier durch Aida Stucki und Pina Pozzi.²¹⁶ Und auch erst Jahre nach Haskils Bemühen, in denen sie nicht müde wurde, Reinhart Lipatti immer wieder in Erinnerung zu rufen,²¹⁷ war ihre Beharrlichkeit endlich von Erfolg gekrönt und Reinhart berichtete ihr vom Rezital Lipattis beim Musikkollegium, das für April 1944 geplant war und dessen Programm er mit ihr besprechen wolle.²¹⁸ Dem Klavierabend mit Werken von Johann Sebastian Bach bis Manuel de Falla, der vom 22. April zunächst auf den 05. Juli verschoben wurde,²¹⁹ folgten zwei Engagements als

²¹² Brief CH-WR, 20.06.1938, ID 3554. Werkverzeichnis Lipatti, in: Jäger, Monika: Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese. Osnabrück 2010, S. 447–451.

²¹³ Brief CH-WR, 02.04.1939, ID 3555.

²¹⁴ Brief CH-WR, 11.05.1939, ID 3556, Vermerk von Reinhart mit Rotstift „Sitzung“.

²¹⁵ Briefe CH-WR, 08.07.1939 und WR-CH, 10.07.1939, ID 3557/58. Der Brief Reinharts enthält außerdem die Absage an die Adresse der Princesse de Polignac, die über Clara ausrichten ließ, dass sie die Sammlung Oskar Reinharts ansehen wolle. Diese sei jedoch über den Sommer geschlossen und auch für Polignac könne keine Ausnahme gemacht werden.

²¹⁶ Programmzettel, CH-Wmka.

²¹⁷ Briefe CH-WR, 15.02.1940 und 08.06.1941, ID 3560/62.

²¹⁸ Brief WR-CH, 04.01.1944, ID 3572.

²¹⁹ Beilage zum GV-Protokoll vom 4. April 1944, CH-Wmka: Klavierabend von Dinu Lipatti (mit Werken von J.S. Bach, D. Scarlatti, Brahms, Chopin und Debussy) auf Mittwoch, 5. Juli 1944, verschoben. Konzertannonce, in: *Der Landbote*, [o.D.] „Es gelten die auf den 22. April lautenden Programme [als Eintrittskarten]“. Siehe auch Rezension von Hermann Spelti, in: *Der Landbote*, Nr. 158, 10. Juli 1944.

Solist in Abonnementskonzerten der Saisons 1945/46 unter Ernest Ansermet und 1947/48 unter Nino Sanzogno.²²⁰

Der Grund für jene lange Verzögerung des von Haskil im Sommer 1939 vorangetriebenen Konzertprojektes war politischer Natur: Der nur als vorübergehend geplante Aufenthalt des Musikers in seiner Heimat, der zum markanten Einschnitt wurde, verlängerte sich dramatisch. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und der Schulterschluss Rumäniens mit den deutschen Nationalsozialisten machten eine Rückkehr nach Paris unmöglich. Nach Konzertreisen in das Deutsche Reich sowie in besetzte bzw. angeschlossene Gebiete in den Jahren 1941 bis 1943 ermöglichte ihm im Herbst des gleichen Jahres eine Tournee nach Wien und Skandinavien, „deren Endpunkt, wenn möglich, die Schweiz sein sollte“, in Begleitung seiner Frau als Konzertpartnerin zu flüchten.²²¹ Fortan wurde Genf zu seinem neuen Lebensmittelpunkt.

Ideelle und materielle Förderung: Haskil im Schweizer Exil

Die Trennung von Lipatti und die ersten Kriegsjahre bedeuteten für Haskil einen schweren Verlust und eine große Belastung. Obwohl sie bei Kriegsausbruch im sicheren Vevey weilte, zog es sie immer wieder nach Paris, von wo sie schließlich im März 1941 mit ihrer Schwester Jeanne im Tross des Orchestre National nach Marseille flüchtete, das jenseits der Demarkationslinie lag.²²² Von dort schrieb Haskil bald auch Reinhart, dass sie ihm gerne ihren baldigen Aufenthalt in der Schweiz angekündigt hätte, zumal sie von Monsieur Gétaz erfahren habe, dass Reinhart sie für ein Engagement in Winterthur vorsehe. Doch es sollte vorerst beim Konjunktiv bleiben.

„J’aurais eu grand besoin de passer quelques jours en Suisse, de revoir mes amis et de changer l’atmosphère, car je n’ai pas besoin de vous dire dans quelles circonstances j’ai vécu depuis plusieurs mois. Sans parler de mon inactivité complète depuis Sept. 39 à Paris et depuis Avril 1940 en Suisse! Mais les autorités de Berne ne peuvent entrer dans de telles considérations et elles viennent de refuser le visa d’entrée en Suisse pour moi. C’est le Consulat Suisse à Marseille qui m’a transmis cette bonne nouvelle! Je ne connais pas le motif de ce refus, mais le résultat est, évidemment, le même. J’en suis consternée et ai perdu le peu de courage qui me restait encore.“²²³

²²⁰ FS MKW, S. 309, 313f. Briefe EA-WR, 20.07.1945, ID 2385; CH-WR, 11.03.1948, ID 3581. Programmzettel, CH-Wmka. Konzertdaten: 14.11.1945 und 10.03.1948.

²²¹ Jäger 2010, S. 35–47. Spycket 1977, S. 161.

²²² Spycket 1977, S. 128–137.

²²³ Brief CH-WR, 29.04.1941, ID 3561.

Als rumänische Jüdin war sie zu dieser Zeit an kaum einem Ort wohlgekommen oder auch nur in Sicherheit. Nicht einmal die angesehene Comtesse Lily Pastré²²⁴ konnte unter diesen Umständen für Clara Haskil eine Aufenthaltsbewilligung für Marseille bewirken.²²⁵ In gleicher Weise – wie bereits 1940²²⁶ – wurde der Pianistin die Einreise in die Schweiz weiterhin verweigert, sodass das geplante Winterthurer Konzert auf den Herbst verschoben werden musste. Zumindest konnte sie Reinhart im gleichen Brief von einem Konzert in Cannes berichten und der dortigen, ihr eindrucksvollen Begegnung mit Marcel Mihalovici. Außerdem spielte sie am 14. Juni 1941 im Salon der Pastré und wollte den Sommer dazu nutzen, sich einige Programme zu erarbeiten.²²⁷ Doch auch die für November angesetzten Konzerte in Yverdon, Vevey, Sion und Winterthur konnten nicht stattfinden.²²⁸

Im darauffolgenden Jahr verschlechterte sich erneut Haskils Gesundheitszustand: Diesmal betroffen war ihr Sehvermögen aufgrund eines Gehirntumors, der, wie sich später herausstellte, bereits ihre schmerzhaft Skoliose verursacht hatte und nun auf den Sehnerv drückte. Dank der Sammelspende in Höhe von 30.000.- Francs „von Claras Schweizer Freunden“ konnte ein spezialisierter Chirurg aus Paris gewonnen werden, der sie am 29. Mai 1942 in Marseille ohne Komplikationen operierte.²²⁹ Zu diesem fürsorglichen Kreis der „Schweizer Freunde“, zu dessen zentralen Figuren die bereits erwähnten Emile W. Rossier und Sam Gétaz sowie Madelaine Gonser, Henri Détraz und Andrée Denham²³⁰ zählten, gehörte auch Werner Reinhart, der seit Anfang März 1940 den Sitz der Firma Gebrüder Volkart vorübergehend nach Vevey verlegt hatte und bezeichnenderweise in den Gebäuden der Firma Nestlé untergekommen war.²³¹ Doch auch nach seiner Rückkehr 1942 nach Winterthur blieb er „membre sociétaire d’Arts & Lettres“.²³² Nachdem Rossier Reinhart im September 1942 über den guten Verlauf der Operation informiert hatte und über den Plan,

²²⁴ Siehe auch Guiraud, Jean-Michel: *La vie intellectuelle et artistique à Marseille au temps du Maréchal Pétain*. In: *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*. Jg.29 (1979), Nr.113, S. 63–90, hier 67 und 71.

²²⁵ *Spycket* 1977, S. 138.

²²⁶ Brief an Dinu Lipatti, 05.06.1940, Rennes: „Seit 8 oder 10 Tagen bin ich hier. Ich brauche kein Klavier, ich kann ohnehin nicht arbeiten, man gibt mir auch keine Arbeit; die einzigen Konzerte waren in der Schweiz, und die mußte ich absagen, weil ich kein Einreisevisum erhielt.“ In: Steegmann 1996, S. 267.

²²⁷ Brief CH-WR. 08.06.1941, ID 3562.

²²⁸ Telegramme, 20./21.10.1941, ID 3563/64: „dates concerts Clara Haskil sont Yverdon 8 Vevey 18 Sion 20 Winterthur 29 novembre“.

²²⁹ *Spycket* 1977, S. 140–156, hier 144.

²³⁰ Mit Andrée Denham war Reinhart offenbar gut bekannt. Brief CH-WR, 08.06.1941, ID 3562: „Je suis bien en retard pour vous dire combien j’ai été touchée de votre pensée si affectueuse dont m’a fait part Madame Denham et pour vous en remercier de tout cœur.“ Auch Détraz wird in einem Brief Rossiers an Reinhart vom 12.09.1942 erwähnt, CH-Wmka Dep MK 338/70.

²³¹ Brief WR-EA, 14.03.1940, ID 2370.

²³² Brief EWR-WR, 01.07.1942, CH-Wmka Dep MK 338/70.

Clara Haskil langfristig in die Schweiz zu holen,²³³ gelang es diesem Waadtländer Zirkel wenige Monate später, eine Aufenthaltsgenehmigung für Vevey zu erwirken. Dies geht aus einem Rundbrief vom November 1942 hervor, der sehr wahrscheinlich auch Werner Reinhart zuting:

„Mit großer Erleichterung stellen wir fest, dass nun alle Gefahren abgewandt sind, denen Clara bislang ausgesetzt war. Jetzt geht es darum, ihr für die Zeit ihres Schweizer Aufenthaltes, dessen Dauer wir nicht voraussehen können, die nötigen Existenzmittel zu verschaffen. Wir wenden uns an alle ihre Freunde mit der Bitte, einen ihren Möglichkeiten entsprechenden Beitrag zu leisten und uns wissen zu lassen, mit welcher Summe wir dank Ihrer großzügigen Unterstützung in den nächsten sechs Monaten, d.h. bis Ende April 1943, rechnen können. [...] Clara Haskil darf im Augenblick in der Schweiz keine bezahlte Tätigkeit ausüben und auch keinerlei Engagements annehmen. Sie ist ihren Freunden für jede Art von Hilfe unendlich dankbar und möchte als Zeichen ihrer Dankbarkeit gern einige Hauskonzerte geben oder vielleicht als Begleiterin, etwa bei Kammermusikabenden, mitwirken. Doch braucht sie zunächst dringend etwas Ruhe und muss jede Anstrengung meiden.“²³⁴

Zweifellos hat Reinhart einen seinen „Möglichkeiten entsprechenden Beitrag“ geleistet und entsprechend bedankte sich Clara ausführlich bei Reinhart am Ende dieses ereignisreichen Jahres.

„Je ne veux pas laisser passer ces fêtes sans venir vous adresser mes vœux et pensées bien affectueuses au seuil de cette Nouvelle Année. Mais je veux surtout vous dire combien je suis touchée de tout ce que vous avez fait pour moi, combien je suis reconnaissante de toute votre bonté et de votre si amical intérêt à mon égard.

Grace à vous et à quelques amis qui m’ont gardé leur fidèle amitié, j’ai eu non seulement la chance inouïe d’être opérée par un chirurgien merveilleux et de m’en sortir presque miraculeusement, mais encore celle de pouvoir venir en Suisse et d’y séjourner.

Ce sont des choses dont on reste redevable toute la vie et dont je ne pourrai jamais assez vous remercier.“²³⁵

Nach kürzeren Aufenthalten im Rychenberg anlässlich von Konzertbesuchen bot Reinhart Haskil an, eine längere Zeit in Winterthur zu bleiben und zeigte sich hochofreut, als sie zusagte. Vom 10. Januar 1944 an war sie für zwei Monate sein Gast im Hotel „Krone“ – selbstverständlich auch auf seine Kosten.²³⁶ Reinharts Brief vom 26. Februar 1944 an das Kontrollbureau Winterthur dokumentiert nicht nur die genaueren Umstände des Aufenthalts, sondern darüber hinaus die generell vage Lebenssituation Haskils zu dieser Zeit. Er unterstützte ein Gesuch Haskils um Aufenthaltsverlängerung bis Ende März in Winterthur und erläuterte die Gegebenheiten zuhanden des Kontrollbureaus Winterthur, das den Vorgang

²³³ Brief EWR-WR, 12.09.1942, CH-Wmka Dep MK 338/70.

²³⁴ Zit. nach Spycket 1977, S. 155f.

²³⁵ Brief CH-WR, 23.12.1942, ID 3568.

²³⁶ Briefe CH-WR und WR-CH, ID 3568–3572.

jedoch an die kantonale Abteilung weiterleiten musste, möglichst vorsichtig. Vor allem betonte er die strenge Einhaltung der Auflagen der Bundesbehörde: Da ihr eine regelmäßige Erwerbstätigkeit untersagt worden war, habe sie etwa „lediglich mit Erlaubnis der Eidgenössischen Fremdenpolizei“ am 23. Februar 1944 beim Kammermusikabend des Musikkollegiums mitgewirkt und bereite „sich im Uebrigen auf die ihr von der gleichen Amtsstelle gestatteten gelegentlichen seltenen Konzertengagements vor“.²³⁷

Die Anzahl der Konzerte sollte natürlich perspektivisch gesteigert werden, was jedoch erst nach Kriegsende 1945 signifikant gelingen sollte und nun von den bisher so kooperativen Behörden blockiert wurde, bevor ihr schließlich die Schweizerische Staatsbürgerschaft den endgültigen internationalen Durchbruch ermöglichen sollte, weil sie nun Engagements in ganz Europa annehmen konnte.²³⁸ Doch bereits der erste Winterthurer Aufenthalt zeigte Wirkung. Und das Musikleben schien Haskil tatsächlich anzuregen: Sie arbeitete intensiv, und ihr neues Winterthurer Umfeld ließ in ihr neuerlich den Wunsch reifen, einen ihr nahestehenden Musiker dort einzubringen – den Dirigenten Pierre Colombo, der außerdem Schüler Scherchens war. Nahezu unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus Winterthur, im Mai 1944, realisierte sich ihr Vorhaben, und Colombo leitete zwei Konzerte mit dem Winterthurer Stadtorchester in Genf und Lausanne.

„Lipatti m’avait fait espérer votre visite à Genève à l’occasion du voyage de l’orchestre de Winterthur, mais j’ai eu la grande déception d’apprendre par M. Ninck que vous étiez un peu souffrant et que vous avez préféré renoncer à faire ce voyage. [...] Bien que très tardivement, je veux vous dire encore combien je suis heureuse que le grand projet de M. Colombo ait pu se réaliser et réussir pleinement et vous en remercier de tout cœur.“²³⁹

Auch aus diesem Grund ist der Fall Haskil ein schlagendes Beispiel für jenen vielbeschworenen „Winterthurer Geist“, der die Pianistin nun erneut ermutigte, eigene Projekte zu lancieren. Dieser äußerte sich als „ein Klima der Gastfreundschaft und Offenheit“ nicht nur durch die zuvorkommende Beherbergung der Musiker vor Ort, sondern auch durch die über den Aufenthalt hinaus intensiv gepflegten persönlichen Beziehungen.²⁴⁰ Sonst nur schwer zu greifen, steht das Hauskonzert, für das Clara Haskil in jenem Jahr engagiert war, in besonderem Maße als „vielleicht der schönste, jedenfalls der intimste Beweis des alten

²³⁷ Brief WR-Kontrollbureau Winterthur, 26.02.1944, ID 3573.

²³⁸ Spycket 1977, S. 177f. sowie 202.

²³⁹ Brief CH-WR, 22.05.1944, ID 3576. Siehe zu Colombo auch den Brief CH-WR, 07.03.1944, ID 3574 sowie Spycket 1977, S. 167ff. und FS MKW, S. 345.

²⁴⁰ Germann, Willy: Aufnahmen von Weltruf mit dem Winterthur Symphony Orchestra. In: Winterthurer Jahrbuch 2008, S. 132–137, hier 133. Sowie Kurmann, Nicole: Dem Provinziellen widerstehen. Das Musikkollegium Winterthur 1629–2004 im Musikleben der Stadt (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur Bd. 335 (2004)). Zürich 2004, S. 74, Anm. 206.

musikalischen Geistes, der in der Stadt heimisch ist“.²⁴¹ Es ist bezeichnenderweise Gustave Doret, der ja auch Clara Haskil vom Winterthurer Musikleben berichtete, der 1921 im *Journal de Genève* den spezifischen Charakter der Hausabende erläuterte:

„Hospitalité; telle est un des principes du ‚Musik-Kollegium‘ qui accueille également dans son ravissant salon les virtuoses et les quatuors du monde entier pour les faire entendre à ses sociétaires. Soixante, quatre-vingts auditeurs au maximum sont conviés à des séances de musique de chambre où l’art le plus raffiné trouve son expression la plus complète dans une atmosphère d’où tout snobisme est exclu: ni publicité, ni réclame, ni glorification autour de ces séances que seuls peuvent apprécier les amoureux de la musique.“²⁴²

Neben der „Gastfreundschaft“ ist es also gerade nicht das „Elitäre“, was die Veranstaltungen des Musikkollegiums und insbesondere die Hausabende auszeichnet, sondern der Verzicht auf die „Verherrlichung“ dieser Zusammenkünfte im kleinen Kreis und damit auf jegliche Form von „Snobismus“. Diese Werte erhielten sich, auch wenn der Rahmen mittlerweile vergrößert worden war und die Hausabende nicht mehr im Sitzungszimmer, sondern im Stadthausaal stattfanden.

Im Januar 1945 beantragte Reinhart erneut eine zweimonatige Aufenthaltsgenehmigung für Clara Haskil in Winterthur, wo sie sich vom 05. Februar an im Hotel Krone „in Ruhe auf ihr Konzert“ am 07. März 1945 vorbereiten werde, jedoch „strikte“ im Rahmen der „Bestimmungen ihres Toleranzausweises“ – „d.h. keinerlei Erwerbstätigkeit über die ihr genehmigten wenigen Konzertengagements hinaus ausübt“.²⁴³ Sowohl der Konzertabend im Frühjahr in Winterthur, bei dem sie unter Leitung des Bratschers Oskar Kromer Beethovens 4. Klavierkonzert zu ihrer eigenen Zufriedenheit spielte – und das geschah selten genug –, als auch die folgenden Konzerte begeisterten das Schweizer Publikum. Im Herbst berichtete Haskil Reinhart – im gleichen Brief außerdem ihren baldigen Wiederbesuch in Winterthur anmeldend – zufrieden über die bereits festgesetzten Engagements in Glarus, Chaux-de-Fonds, Vevey (zweimal, beim ersten Mal mit dem Winterthurer Streichquartett), Zürich, Nyon, Lausanne und Bern.²⁴⁴ Doch so anerkannt sie in der Schweiz auch war, international spielte sie auch 1946 kaum eine Rolle, trotz einiger Konzerte in Mailand und Paris, die jedoch folgenlos blieben. Einzig ihr Londoner Debüt vom 22. Dezember wurde eifrig beworben, wobei die markigen Slogans Haskil eher verärgerten und ihre Bühnenangst nur befeuerten.²⁴⁵ Erst mit dem Erhalt der Schweizer Staatsbürgerschaft Ende 1949 und den drei Konzertreisen

²⁴¹ Bohnenblust, Gottfried, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.10.1918, zit. nach FS MKW, S. 280.

²⁴² Doret, Gustave, in: Journal de Genève, 12.03.1921, zit. nach FS MKW, S. 280f.

²⁴³ Brief WR-Kontrollbureau Winterthur, 10.01.1945, ID 3577.

²⁴⁴ Brief CH-WR, 09.09.1945, ID 3580.

²⁴⁵ Spycket 1977, S. 179–182.

durch die Niederlande im Februar, April und Dezember 1950 stellte sich endgültig eine Wende ein.²⁴⁶ Auch wenn diese Jahre bis zu Reinharts Tod 1951 im Briefwechsel nur noch spärlich belegt sind und dieser am 22. Juli 1948 abbricht, heißt das keinesfalls, dass die Aufenthalte in Winterthur – 1949 war sie als Solistin gleich zweimal zu Gast – oder gemeinsame Ausflüge seltener wurden, wie Haskils Miniatur-Taschenkalender der Jahre 1949 bis 1951 dokumentieren.

Was die Zeit außerdem überdauert hat und noch heute in Zeitzeugenschaft an unser Ohr gelangen kann, sind die historischen Aufnahmen mit dem Winterthurer Stadtorchester unter Henry Swoboda. Am 22. September 1950 reiste Haskil zu Reinhart nach Winterthur, wo am nächsten Morgen um 9.00 Uhr im Stadthausaal die Aufnahmen begannen und auch den gesamten Folgetag füllten. Eingespielt wurden für das Label Westminster, das Swoboda 1949 in New York gegründet hatte, Mozarts Klavierkonzerte Nr. 19 und 20 sowie Beethovens Klavierkonzert Nr. 3.²⁴⁷ Die vermutlich letzte Begegnung von Clara Haskil und Werner Reinhart fand am 30. Mai 1951 ebenfalls in Gegenwart des tschechischen Dirigenten in Den Haag statt.

Auch nach Reinharts Tod war die Anteilnahme an Haskils Entwicklung in Winterthur groß, und sie kehrte auch als Pianistin noch zweimal in den Stadthausaal für einen Klavierabend und ein Extrakonzert mit Werken Beethovens zurück. Ihr fulminanter, später Erfolg brach jedoch, nach vergleichsweise wenigen Jahren, unerwartet ab, als sie auf dem Weg zu einem Konzert in Brüssel dort infolge eines Sturzes am 07. Dezember 1960 starb. In Winterthur gedachte das Musikkollegium Winterthur ihrer mit der Herausgabe der Briefe an Joachim Röntgen im Generalprogramm der Saison 1961/62, der nicht darauf verzichtete, ebenfalls an Reinhart zu erinnern.²⁴⁸ Doch nicht nur wegen des dort hervorgehobenen „kräftigen finanziellen Beistand[es]“ wird die Beziehung zur Interpretin Clara Haskil zu einem markanten Beispiel für die Fördertätigkeit Reinharts – und zwar gerade, weil Haskil keine regelmäßigen Unterhaltszahlungen von ihm erhalten hat. Denn „mehr noch als jeglicher materiellen Unterstützung bedurfte Clara des Wiedererscheinens in der Öffentlichkeit“,²⁴⁹ und dieses förderte Reinhart kontinuierlich und systematisch durch Konzertengagements. Ebenso stetig konnte sich zwischen beiden eine Vertrautheit entwickeln, die etwa den so verblüffend offenen Austausch über die Princesse de Polignac überhaupt erst ermöglichte. Das beständige,

²⁴⁶ Spycket 1977, S. 190f. sowie 207.

²⁴⁷ U.a. verfügbar als : Clara Haskil Edition. Decca, 2010.

²⁴⁸ Generalprogramm MKW 1961/62, S. 11.

²⁴⁹ Spycket 1977, S. 167.

jahrelange Zutrauen in die Fähigkeiten Haskils von Seiten Reinharts wurde von der Pianistin sehr bewusst wahrgenommen:

„Ich bin gerade bei Herrn Reinhart und schreibe Ihnen nach fünfstündiger Arbeit am Klavier. Ich verbringe jetzt beinahe alle Nachmittage hier, selbst wenn Herr Reinhart nicht da ist. [...] Was für ein Glück, dass mir Herr R. soviel Wohlwollen entgegenbringt!“²⁵⁰.

Lange Absätze bereits in ihren früheren Briefen zeugen in gleicher Weise von einer tief empfundenen Dankbarkeit für Reinharts Großmütigkeit und wohlwollende Anteilnahme. Vor allem die zu Beginn beschriebene Begegnung im März 1929 in Winterthur scheint einen besonders starken Eindruck bei Haskil hinterlassen zu haben, wozu das gemeinsame Musizieren erheblich beigetragen haben dürfte.

„Je vous remercie encore de tout cœur de la charmante journée d’hier durant laquelle nous avons fait un peu de musique. Cela m’a fait un immense plaisir et j’espère bien retrouver d’aussi bons moments à une autre occasion.“²⁵¹

An anderer Stelle erinnert sich der passionierte und in seinen Fähigkeiten auf seinem Instrument wohl nicht zu unterschätzende Werner Reinhart freudig an das spontan zusammengestellte Klarinetten trio mit Clara Haskil und Oskar Kromer:

„J’ai eu beaucoup de plaisir à improviser ce petit trio avec vous et Monsieur Kromer et cela m’a donné le courage de reprendre ma clarinette pour être mieux préparé quand vous reviendrez à Winterthur.“²⁵²

Auch dies ein Versprechen, das Reinhart wohl eingehalten hat, denn im Sommer 1944, nach ihrem Winterthurer Aufenthalt wünschte Clara ihn in Ermatingen zu besuchen und ihn beim Vortrag der Brahms-Sonaten an seinem „petit piano-clavecin“ begleiten zu dürfen, das sie nicht vergessen habe.²⁵³

²⁵⁰ Aus einem Brief an Michel Rossier, zit. nach Spycket 1977, S. 18; ohne Datumsnachweis, vermutl. entstanden im Januar 1947. Haskil wohnte offenbar wieder längere Zeit bei Reinhart, unabhängig von einem Konzertengagement, da sie erst Ende Februar für ein Konzert in Winterthur verpflichtet war; vgl. Anh. 7.3 E.

²⁵¹ Brief CH-WR, 05.03.1929, ID 3528.

²⁵² Brief WR-CH, 17.06.1937, ID 3549.

²⁵³ Brief CH-WR, 03.04.1944, ID 3575.

6 Werner Reinhart als Musikmäzen des 20. Jahrhunderts

Als Willi Schuh in seinem Sonderheft der Schweizerischen Musikzeitung anlässlich des 60. Geburtstages von Werner Reinhart den Jubilar zum „Idealleser“ erhob, verlieh er damit zum einen seiner Freude darüber Ausdruck, sich „für einmal [...] nicht an eine anonyme Vielheit von Lesern“ wenden zu müssen, und zum andern, sich in Reinhart auch noch einem „wirklichen freundlich-verständnisvollen Leser“ gegenüber zu sehen – „dem treuen und feinsinnigen Freund und Förderer der Künste“ Werner Reinhart.¹ Dass Schuh nun ausgerechnet den Musikmäzen des 20. Jahrhunderts der Anonymität enthob, der das Aufsehen um sein Wirken absichtlich gering hielt, verleiht dem Vorgang nur zusätzliche Brisanz. Werner Reinhart brachte den Künsten und Künstlern – der Musik und den Musikern im Besonderen – ganz im Sinne des eingangs ausgeführten Maecenas-Ideals, wie es Goetz zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwarf, „nicht nur warmes Interesse, sondern, was mehr werth ist, feines Verständniss“ entgegen.² Darüber hinaus war Reinhart auf den persönlichen Bezug zu den Künstlern bedacht, die er förderte, und präsentierte sich folglich im emphatischen Sinne als „echter Mäzen alten Stils“.³ Selbst bei den „à fonds perdu“-Spenden in seiner Rolle als „Götti der Gesellschaft“ zugunsten von Institutionen und Vereinen blieb die persönliche Beziehung zu den Verbandsvorstehern und Entscheidungsträgern bestimmend; ging diese verloren, zog sich Reinhart sukzessive zurück.⁴ Kein Mann ohne Ambivalenzen, ohne politische und private Mehrdeutigkeiten, lassen sich diese nur durch umfassende Kontextualisierungen deuten, da er auch dies in den Bereich des Privaten bannte, fernab der Öffentlichkeit.⁵ Selbst „auf der wirtschaftlich verhältnismässig noch intakten Insel Schweiz“ waren Mäzene „alten Stils“ zur Zeit der Weltwirtschaftskrise „in ihrer Einzigartigkeit geradezu beängstigend“ rar geworden und entsprechend begehrt.⁶ Werner Reinhart wusste jedoch Grenzen zu setzen und zahlte keineswegs „für alles“, wenn er bemerkte, dass seine Finanzhilfe für die „Geschäftsmänner“ unter den Musikern nur der einfache Weg zum Geld war und nicht mehr „die Ehrensache“ im Vordergrund stand.⁷ In seiner besondern Ausprägung war Reinharts Mäzenatentum bestimmt von der Prägung durch seine Eltern, die

¹ Vgl. Vorwort. Schuh 1944, S. 73.

² Vgl. Vorwort. Goetz 1920, S. 14

³ Vgl. Vorwort. Wiese 1929, S. 18.

⁴ Vgl. Kap. 1.1. Brief WR-VA, 13.01.1927, ID 2182.

⁵ Vgl. etwa Kap. 3.3, 4.3 oder 5.1.

⁶ Vgl. Kap. 1.1. David 1933, S. 6.

⁷ Vgl. Kap. 1.1. Briefe EJDent-WR, 31.05.1932, ID 3358; WR-VA, 13.01.1927, ID 2182f.

ihm den spezifischen ‚Winterthurer Geist‘ vermittelten und so die Grundlage für Werner Reinharts Hineinwirken in das schweizerische wie (mittel-)europäische Musikleben schufen.

Eine Typisierung bzw. Typologisierung seiner Fördertätigkeit erweist sich insofern als schwierig, als diese stets abhängig von der persönlichen Beziehung zu seinem Gegenüber individuell ausgestaltet wurde. Sein Mäzenatentum trägt Züge des ‚Freundschafts-Mäzenatentums‘, von dem sich der Vater durch sein streng vertragliches ‚patriarchalisches Mäzenatentum‘ abgrenzen wollte, wobei der Sohn allzu große Abhängigkeiten vermied, darauf bedacht war, ‚Hilfe zur Selbsthilfe‘ zu leisten und dadurch doch wieder nah bei der Auffassung des Vaters war.⁸ Werner Reinhart beeindruckte seine Zeitgenossen durch seine tiefgreifenden Kenntnisse wie durch seine kaufmännische Arbeitsamkeit: Einerseits trieb ihn das Angedenken des einflussreichen Vaters sowie dessen Verständnis von Kunsttempeln als ‚geistiger Suppenanstalt‘ an,⁹ andererseits seine tief empfundene Liebe zur Musik – als ausübender Musiker oder als Mäzen. Zeugnis dieser Umtriebigkeit ist sein denkbar umfangreicher Briefnachlass, der nicht nur für sein eigenes Tun, sondern auch für die Musik-, Kunst-, Literatur- und Zeitgeschichte eine unschätzbare Quelle ist. Sie offenbart das, was eigentlich im Verborgenen bleiben sollte, und wird auch für zukünftige Forschungen ein reicher Schatz sein.

Eine Charakterisierung von Werner Reinharts Mäzenatentum ist hingegen sehr wohl möglich: Aus der Überzeugung heraus, dass in der Musikgeschichte ein Nebeneinander der stilistischen Strömungen eine Berechtigung habe, begab sich Werner Reinhart in den 1910er- und 1920er-Jahren nicht nur bewusst auch in avantgardistische musikalische Gefilde, deren kompositorische Methoden er später als ‚Irrweg‘ bezeichnete, sondern unterstützte durch sein Fördern diese pluralistische Weiterentwicklung, da er sein Urteil über die Bedeutsamkeit eines Künstlers nicht ausschließlich an seinen eigenen Geschmack koppelte.¹⁰ So legte er etwa nicht nur in Bezug auf die Musikalienbibliothek des Musikkollegiums Winterthur ‚Wert darauf, dass repräsentative Werke der modernen Literatur‘ vertreten waren, denn dieser traditionsreiche Fundus, dessen ‚Anfänge in das 17. Jahrhundert zurückreichen, bildet so eine interessante Geschichte der Musikentwicklung und gewährt auch einen Einblick in die zu den verschiedenen Zeiten vorherrschenden Geschmacks- und Moderichtungen‘.¹¹ Mit diesem Geschichtsbewusstsein einerseits und einem entsprechend universellen Anspruch an seine

⁸ Vgl. Kap. 2.3. Feist 1989, S. 471f.; sowie Kap. 1.1. Kocka et al. 1998, S. 9.

⁹ Vgl. Kap. 2.3.

¹⁰ Vgl. Kap. 4.2. Brief WR-WB, 07.10.1949, ID 2892.

¹¹ Brief WR-Verlag Schott's Söhne, 17.09.1925, zit. nach Sulzer II, S. 32.

Fördertätigkeit andererseits „strahlte“ er bzw. sein Mäzenatentum – wie Willi Schuh es formulierte – „weit in die Öffentlichkeit hinaus“, wenngleich er für sich im Privaten durchaus zwischen „Geschmäckern und Moden“ differenzierte.¹² Die private Musikhandschriftensammlung ermöglicht es zudem, auch Werner Reinharts nach außen verborgene Perspektive auf die musikgeschichtlichen Entwicklungen, seine Einschätzung von Repräsentativität nachzuvollziehen sowie seinen Rang als Musikmäzen zu erfassen, dem zahlreiche Widmungen zuteilwurden – jedoch „stricte anonym“ und nicht in der „breiten Öffentlichkeit“ zelebriert.¹³ Die Wertschätzung musikalischer Quellen dürfte sich aufgrund von Reinharts familiärem Umfeld entwickelt oder zumindest gestärkt haben. Seine Sammlung von historischen wie zeitgenössischen Musikhandschriften stellt somit ein Abbild des flüchtig-performativen Musiklebens dar, dessen Förderung durch Werner Reinhart als eigentliches Pendant zu den Kunstsammlungen der Geschwister und des Vaters gelten muss.

Diese Studie hat mit Werner Reinhart innerhalb einer „Geographie des Mäzenatentums“ ein distinktes Beispiel eines Mäzens „alten Stils“¹⁴ ins Zentrum der Betrachtung gerückt, der in seinem unzeitigen Wesen gerade das Zeitgenössische förderte – ohne dogmatische Begrenzungen und dennoch ohne Beliebigkeit. Vor allem in diesen beiden letztgenannten Wesensmerkmalen begründet sich die Hoffnung, dass die vorliegende Arbeit – aus der subjektiven Perspektive eines einzelnen, doch keineswegs isoliert stehenden Musikmäzens heraus – dem „Idealleser“ den Blick auf die Musikgeschichte in ihrer Vielfalt jenseits des vermeintlichen Kanons des 20. Jahrhunderts zu weiten vermochte.

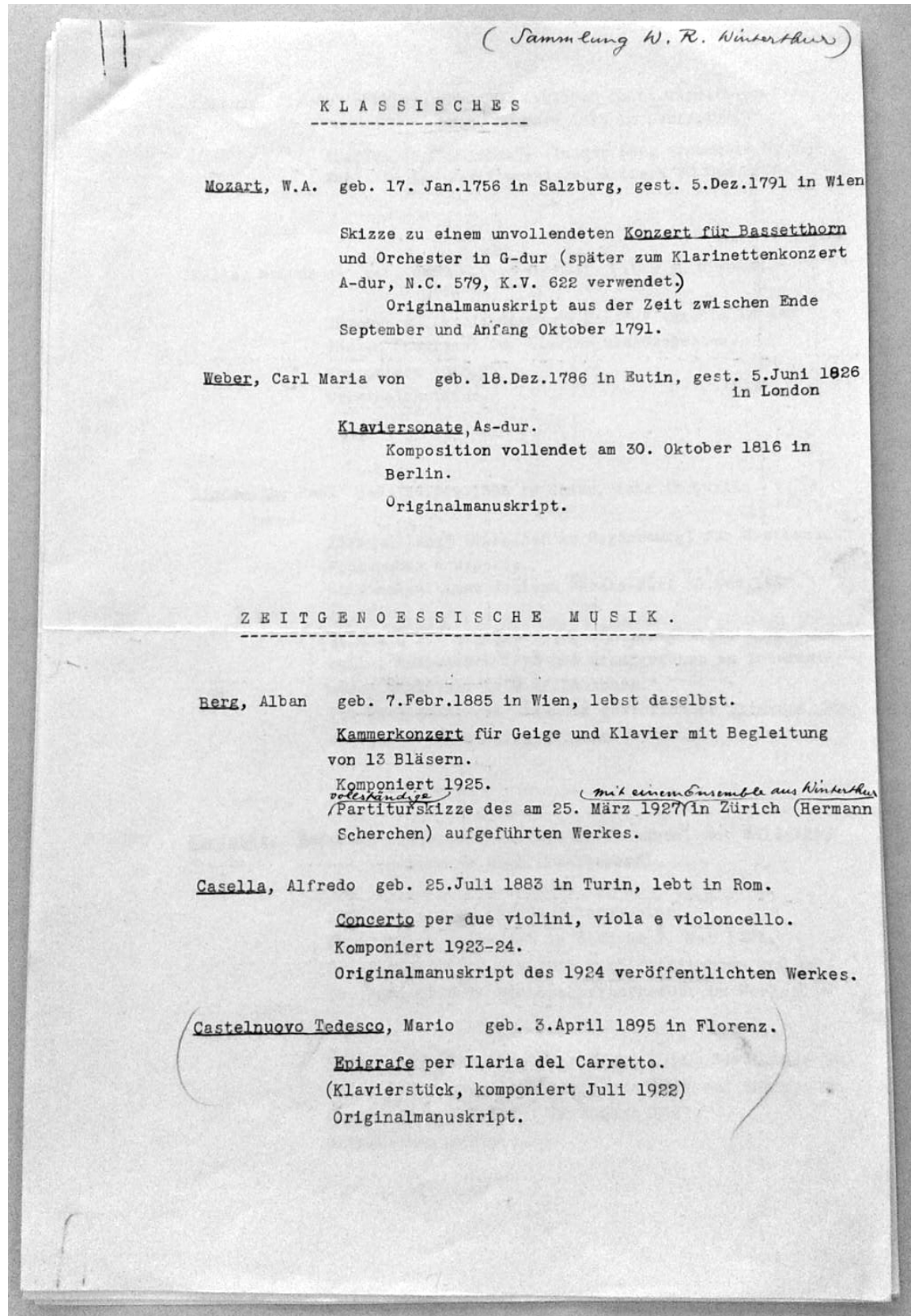
¹² Vgl. Vorwort.

¹³ Vgl. Kap. 1.1. Brief WR-VA, 21.04.1922, ID 2159; sowie Kap. 4.1. Brief WR-FvH, 21.02.1923, ID 3706.

¹⁴ Vgl. Vorwort.

7 Anhang

7.1 „Sammlung W.R. Winterthur“, 1929 (CH-W Dep RS 99)



Debussy, Claude Achille geb. 22. Aug. 1862 in St. Germain-en-Laye,
gest. 26. März 1918 in Paris.

"Rondes de Printemps", Images pour orchestre No 3.
Vollständige Partiturskizze, datiert 30. Dez. 1908.

Falla, Manuel de geb. 23. Nov. 1876 in Cadiz, lebt in Granada.

"Noches en los Jardines de España" (Nächte in den
Gärten Spaniens) für Klavier und Orchester.
Komponiert 1915.
Originalpartitur.

Hindemith, Paul geb. 16. Nov. 1895 in Hanau, lebt in Berlin.

"Frauenklage" (Burggraf zu Regensburg) für 3-stimmigen
Frauenchor a capella.
Originalpartitur datiert "Praha-Usti 30. Nov. 1923.

Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola & Violon-
cello, komponiert 1923 und uraufgeführt am Internatio-
nalen Musikfest 1923 in Salzburg.
Vom Komponisten eigenhändig geschriebene Stimmenhefte
des bisher unveröffentlichten Werkes.

Kaminski, Heinrich geb. 4. Juli 1886 in Thiengen, Amt Waldshut,
lebt in Ried (Oberbayern)

Concerto grosso für Doppelorchester.
Komposition vollendet in Ried am 7. Mai 1923.
Originalpartitur des 1925 veröffentlichten und am
10. Nov. 1926 in Winterthur ^(Hermann Scherchen) aufgeführten Werkes.

"Die Erde" (Zarathustra : Yasna 29). 6-stimmige Mo-
tette für a capella Chor, komponiert auf Château de
Muzot (Siders, Wallis) im August 1929.
Originalmanuskript.

Krenek, Ernst geb. 23. Aug. 1900 in Wien, lebt daselbst.

Viertes Streichquartett op. 24

Komponiert in Wien-Zürich-Zuz und Winterthur zwischen 8. Dez. 1923 und 1. Jan. 1924.

Originalmanuskript.

Concertino für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester, op. 27 (Dem Musikkollegium Winterthur gewidmet)

Komponiert in Zürich im Februar 1924.

Im Besitz des Musikkollegiums befindliche Originalpartitur des am 18. Febr. 1925 hieraus dem Manuskript ^(Hermann Scherchen) uraufgeführten Werkes.

Mjaskowsky, Nikolai J. geb. 8. April 1881 in Novogeorgiewsk, lebt in Moskau.

Siebente Symphonie h-moll, op. 24, für Orchester.

Komponiert 1922-1923.

Erste Aufführung ausserhalb Russlands am 24. März 1926 in Winterthur (Hermann Scherchen) aus dem vorliegenden Originalmanuskript.

Pfitzner, Hans geb. 5. Mai 1869 in Moskau, lebt in Unter-Schondorf (Bayern)

Konzert für Violine und Orchester, h-moll, op. 34. (Alma Moodie gewidmet).

Schweizerische Erstaufführung am 5. Nov. 1924 in Winterthur unter Leitung des Komponisten (Violine : Alma Moodie).

Vollständiger Partitur-Entwurf, datiert Unter-Schondorf 2. Januar 1924.

Reger, Max geb. 19. März 1873 in Brand (Bayern), gest. 11. Mai 1916
in Leipzig

"Eine Romantische Suite" (Notturmo, Scherzo und Finale)
nach Gedichten von J. von Eichendorff für grosses
Orchester op. 125.
Komposition vollendet am 28. Juli 1912 in Meiningen.
Originalpartitur.

Strawinsky, Igor geb. 23. Mai 1883 in Petersburg, lebt in Nizza.

"Histoire du Soldat" (C.F. Ramuz).
Komponiert im Sommer 1918 in Morges. (Kt. Waadt). Die
Uraufführung am 28. Sept. 1918 in Lausanne ^(ausserhalb) sowie die
Aufführung in deutscher Sprache am 30. April 1924 in
Winterthur ^(Scherchen) fanden aus dem vorliegenden Manuskript
statt.
Originalpartitur.

"Les Noces Villageoises" (Scènes russes en deux parties
avec chant et musique, texte français de
C.F. Ramuz)

Vollständige Orchesterskizze der ursprünglichen (un-
veröffentlichten) Fassung des Werkes, datiert Morges
29. Sept. - 11. Okt. 1917.

Webern, Anton von geb. 3. Dez. 1883 in Wien, lebt in Mödling bei
Wien

5 Stücke für Orchester, op. 10.
Komponiert 1911 & 1913.
Originalpartitur des am 22. Juni 1926 in Zürich
(Kernemann Scherchen) uraufgeführten Werkes.

V i t o d u r a n a

Beck, Conrad geb. 16. Juni 1901 in Nohl (Schaffhausen), lebt in
Dättlikon bei Winterthur und Paris.

La Mort d'Oedipe (Oedipus' Tod) Kantate für Chor,
Soli und Orgel nach einem Text von René Morax (deutsch
von Hildegard Weber)
Originalpartitur (Paris, Januar 1928) des 1929 veröffent-
lichten Werkes.

Ermatinger, Erhart geb. 16. Febr. 1900 in Winterthur, lebt in Berlin

Klavierkonzert mit Begleitung eines kleinen Orchesters
op. 4. (aus dem Manuskript uraufgeführt in Winterthur
am 30. Jan. 1927).
Originalpartitur (1925/26) des noch unveröffentlichten
Werkes.

Berlioz, Hector geb. 11. Dez. 1803 in Côte St. André, gest.
8. März 1869 in Paris.

Die Sommernächte (Les Nuits d'été) Sechs Gesänge
von Th. Gautier für eine Singstimme mit Begleitung
von kleinem Orchester op. 7 .
Erstausgabe der Partitur, Winterthur bey J. Rieter-
Biedermann 1856.

Helvetica.

Goetz, Hermann geb. 7.Dez.1840 in Königsberg (Pr.), gest. 3.Dez.
1876 in Zürich

Silberner Taschen-Füllstift, mit welchem der Meister
die Skizzen zur "Widerspänstigen" und "Francesca" nie-
derschrieb.

Beer

Doret, Gustave geb. 20.Sept.1866 in Aigle, lebt in Lausanne und
Paris

Le Cimetière (à Morcote) pour orchestre.
Komponiert 1919 in Lausanne & Paris.
Originalpartitur des 1920 veröffentlichten Werkes.

Honegger, Arthur geb. 10. März 1892 in Le Havre, lebt in Paris

Trois pièces pour Clarinette et Piano.
Komponiert 1921-1922 in Zürich und Paris.
Originalmanuskript des später als "Sonatine" veröff-
entlichten Werkes.

Schoeck, Othmar geb. 1.Sept.1886 in Brunnern (Schwyz), lebt in
Zürich

Penthesilea (Heinrich von Kleist)
Oper, komponiert 1925/1926 in Zürich und Brunnern.
Originalpartitur des 1928 veröffentlichten Werkes.

nach
"Elegie". Liederfolge ~~xxx~~ Gedichten von Lenau und
Eichendorff für eine Singstimme und Kammerorchester
op. 36.
Komponiert 1922/23 in Zürich.
Originalpartitur, aus welcher der Komponist die Erst-
aufführung in Winterthur (28.November 1923) dirigierte.

7.2 Widmungen und aktueller Gesamtbestand der Handschriftensammlung von Werner Reinhart, Rychenberg-Stiftung (CH-W Dep RS)

| Signatur | Komponist | Werk* | Datierung bzw. Entstehungsjahr * (Eingang in Sammlung) | Beschreibung | Widmungstext* |
|------------------|--------------------------------|---|--|--|---|
| Dep RS 01 | Ammann, Benno 1904–1986 | Die Stimme des Berges / Intermezzo für Bassklarinette (od. Violoncello) u. Harfe | o.D. | HS, Tinte, zusätzl. Bklar-Stimme; Widmung auf Partitur | Herrn Dr. Werner Reinhart, Winterthur / in Verehrung gewidmet. |
| Dep RS 02 | Andreae, Volkmar 1879–1962 | Ratcliff / Tragödie op. 25 / Dichtung von Heinrich Heine | o.D. | HS, Partiturreinschrift, Bleistift, gebunden; ohne Widmung | |
| Dep RS 03/1 | Beck, Conrad 1901–1989 | Requiem [für 4-st. Chor] | Paris, 18. April 1930 | HS, Tinte; Datierung am Schluss der Komp.; Widmung: In memoriam Ruth Beck | |
| Dep RS 03/2 | | Choralsonate für Orgel / Von Gott will ich nicht lassen; O Lamm Gottes, unschuldig; Komm heiliger Geist, Herre Gott | o.D. | HS, Tinte; Widmung: Eduard Müller zugeeignet | |
| Dep RS 03/3 | | Oedipus Tod / Kantate für Chor, Soli und Orgel nach einem Text von René Morax Deutsch von Hildegard Weber | [Titel:] Paris, Jan. 28.; [Schluss:] 8 – 17 Jan. 28 / Paris | HS, Partitur, Tinte, zusätzl. Umschlag mit Stempel von WR; Widmung nicht auf Titel, sondern auf S. 1 | Herrn Werner Reinhart in / herzlicher Dankbarkeit zugeeignet. |
| Dep RS 03/4 | | Sinfonietta | o.D. | HS, Partitur, Tinte, mit Dirigiereintragungen (farbig) | à Werner Reinhart |
| Dep RS 03/5 | | Suite für Orchester | o.D. (vermutl. 1942) | Kopie der Original-HS, Partitur, mit Dirigiereintragungen (Bleistift); Widmung auf Widmungsblatt und auf S. 1 der Partitur: Herrn Dr. Werner Reinhart zugeeignet | Herrn Dr. Werner Reinhart / in herzlicher Dankbarkeit / zugeeignet. / Basel d. 16.6.42 / Conrad Beck |
| Dep RS 04 | Berg, Alban 1885–1935 | Kammerkonzert | 23.7.1925 (März 1927, vgl. Widmung) | HS, Partiturskizze in 8 Heften, Bleistift (vereinzelt Tinte); Widmung auf Titelblatt (recto) mit Tinte | Herrn Werner Reinhart in herzlich ergebener Dankbarkeit und zur freundlichen / Erinnerung an meinen Winterthurer Aufenthalt und an die Erstaufführungen meines "Konzerts" in Zürich und vorher in Berlin überreicht von / Alban Berg / 19. u. 25. März 1927 |
| Dep RS 05/1 (2°) | Braunfels, Walter 1882–1954 | Chinesische Gesänge für eine hohe Stimme mit Begleitung des Orchesters op. 19 | 1914, (5. IX. 33, vgl. Widmung) | HS, Partitur, Tinte; Widmung [andere Tinte] auf Titelblatt | Werner Reinhart / zur Erinnerung an / viele Stunden gemeinsamen / Musizierens / W Braunfels / 5. IX. 33 |
| Dep RS 05/2 | | Verkündigung / Ein Mysterium / op. 50 | Süssenmühle / 15. X. 38 | HS, Klavierauszug, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 05/3 | | Aus der <i>Heiligen Seelen-Lust</i> des Angelus Silesius | Godesberg 10 März 34 | 2 HS, erste skizzenhafter, zweite Reinschrift, Tinte; auf beiden fast identische Widmung | Für Werner Reinhart / zum 19. III 34 / in modo barocco |

| | | | | | |
|-----------------------|------------------------------------|--|---|---|--|
| Dep RS 05/4 | Braunfels, Walter | Die Gott minnende Seele / Ein Liedercyclus nach Dichtungen der Mechthild von Magdeburg für eine mittlere Frauenstimme mit Begleitung von Flöte, Oboe, Klar, Bassklar, Fagott, Horn, Trompete u. 9 Streichinstrumenten / op. 53 | (I.) Muzot 24. VI. 36; (II.) Tittmoning 31. VII. 36; (III.) Tittmoning 9. VIII. 36; (VI.) Tittmoning 16 VIII. 36 [jeweils am Ende der Sätze datiert] | HS, Tinte | für Werner Reinhart |
| Dep RS 05/5 (2°) | | Konzert für Klavier und Orchester / op. 21 | (I) Allegro, ma non troppo: 22. V. 1911 München; (II) Adagio: Florenz 22. VI. 11; (III) München 12. X. 11 | HS, Partitur, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 05/6 KIA 1 | | Das Kirchenjahr / ein Kantatencyclus / II: Weihnachten op. 52 | Godesberg. 22. IX. 36 | HS, Tinte; beginnt bei Ziffer 12; ohne Widmung | |
| Dep RS 05/6 KIA 2 | | Das Kirchenjahr / ein Kantatencyclus / II: Weihnachten op. 52 | Süssenmühle 4. XII. 38 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 05/6P (2°) | | Das Kirchenjahr / ein Kantatencyclus / II: Weihnachten op. 52 | Tittmoning 26. VIII. 36 | HS, Partitur, Tinte, mit hs. Textkorrekturen (rot); ohne Widmung | |
| Dep RS 06/1-3 | Busch, Adolf 1891-1952 | Suite für Bassklarinette in B, op. 37a | o.D. | Enthält: 1: Repro einer Parallelhandschrift; 2: Autograph; 3: Abschrift; Umschlag mit Stempel von WR; 6/1 Repro einer Parallelhandschrift mit Widmungsaufkleber auf Umschlag; 6/2 Autograph; 6/3 Abschrift | Lieber Doktor, herzlichste Grüsse - auf der Durchreise - von Ihrem Freund Busch; To Dr. Werner Reinhart; für Werner Reinhart |
| Dep RS 07/1 | Busoni, Ferruccio 1866-1924 | Prélude & Étude (en Arpèges) / pour un cahier de I[sidor] Philipp | 12 février 1923 [Bleistift- annotation: De cette pièce je réponds avec meilleure conscience], (1929, vgl. Versteigerungs- katalog) | Umschlag mit Stempel von WR; HS, Tinte, mit Bleistiftnotiz am Ende; ausserdem mit Versteigerungskatalog 53 Musiker=Autographen Leo Liepmannssohn Antiquariat Berlin, Versteigerung am 8 März 1929; ohne Widmung | |
| Dep RS 07/2,1 | | [Briefe an Draber, Hermann W.] | | Briefe | |
| Dep RS 07/2,2 | | [Briefe an Draber- Friedburg, Gertrud] | | Briefe | |
| Dep RS 07/2,3 | Draber, Hermann W. 1878-1942 | [Briefe an Musikverlage] | | Briefe | |
| Dep RS 07/2,4 | Brecher, Gustav 1879-1940 | [Briefe an Draber, Hermann W.] | | Briefe | |
| Dep RS 07/2,5 | Andreae, Volkmar 1879-1962 | Zur Einweihung der Busoni Tafel in Zürich | | Abschrift Rede | |
| Dep RS 07/2,6 | Gauchat, Louis 1866-1942 | Zur Einweihung der Busoni Tafel in Zürich | | Abschrift Rede | |
| Dep RS 07/2,7,1-2 | Busoni, Ferruccio 1866-1924 | Busoni, Ferruccio [Sekundäres: Brautwahl- Kritiken + Zeitungsausschnitte] | | Zeitungsausschnitte | |
| Dep RS 07/2,8 | | Die Brautwahl | o.D. | [hs. korrigierte Fahrenabzüge der Partitur], beginnt bei S. 132 (T. 124) | |
| Dep RS 07/2,9 (8°) | | [Programme, Aufsätze, Verlagskataloge] | 1903-1921 | Drucke; ohne Widmung | |

| | | | | | |
|-------------------|---|---|--|---|---|
| Dep RS 08 | Castelnuovo-Tedesco, Mario 1895–1968 | Epigrafe / per pianoforte, op. 25 | o.D. | HS, Tinte, ausradierte Einzeichnungen (farbig), bedruckter Einband mit Etikett; ohne Widmung | |
| Dep RS 09 (2°) | Casella, Alfredo 1883–1947 | Concerto per due violine, viola e violoncello | MCMXXIII–XXIV [1923–24], (15/1 MCMXXIV [1924]) | HS, Partitur, Tinte (schwarz, rot), Umschlag mit Stempel WR; Doppelwidmung: I. auf Umschlagblatt: WR, II. auf S. 1 Partitur: al quartetto Pro Arte di Bruxelles: / Alphonse Onnou [?], Laurent Halleux, Germain Prévost, Robert Maas. | offert à Werner Reinhart / pour sa collection de manuscrits – / et avec la sincère amitié de / Casella / Roma, 15/1 / MCMXXIV. |
| Dep RS 10 (8°) | Donizetti, Gaetano 1797–1848 | Giorno d'aurora, scena funesta | o.D. | HS, Partitur, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 11/1 | Debussy, Claude 1862–1918 | Prélude à l'après-midi d'un faune | [1894] | gedruckte Partiturabzüge mit hs. Korrekturen Debussys (Tinte und farbig); Stempel: Bibliothèque Gustave Doret; Beilage: Kopie der Faksimileausgabe (Washington 1963); ohne Widmung | |
| Dep RS 11/2a (8°) | | Sonate pour violon et piano | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 11/2b (8°) | | La premiere [sonate] pour violoncelle et piano | Été 1915 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 11/2c (8°) | | Sonate flûte alto et harpe | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 11/3 | | Jeux | 1913–1915 | HS, mit Korrekturen und Anmerkungen (Bleistift und farbig); ohne Widmung | |
| Dep RS 11/4 (2°) | | Rondes de printemps (Vive le Mai, bienvenu soit le Mai / Avec son gonfalon sauvage / La Maggiolata) | 30. XII. 08 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 12 | Dibelius, Martin | Ich sende einen Gruss (Heinrich Heine) / Lied op. 6 | o.D. | HS, Tinte; Widmung auf Titelseite und über dem Stück | Herrn Werner Reinhart in Freundschaft zugeeignet |
| Dep RS 13/1 | Doret, Gustave 1866–1943 | Le cimetière à Morcote | Lausanne–Paris 1919 | HS, Partitur, Tinte, mit Korrekturen (Bleistift und farbig), Umschlag mit Stempel WR; Widmung: à l'Orchestre de la Société du Conservatoire de Paris | |
| Dep RS 13/2 | | Davel / partition pour chant et piano | gestr.: Paris, 22. Décembre 1922 (1923) | HS, Partitur, Tinte, mit Korrekturen (Bleistift und farbig), | à Werner Reinhart / l'Ami de la Musique, l'Ami dévoué / de Mézières et l'Ami dévoué de ses Amis. / Souvenir bien amical / GDoret / Lausanne, Août 1923. |
| Dep RS 14 | Eichmann, Arnold Heinz | Kleine Suite für 4 [vier] Hörner / nach Volksstücken von Béla Bartók | 19. März 1944 (1944) | HS, Partitur, Tinte | Herrn Dr. Werner Reinhart in Verehrung zum 60. Geburtstage |
| Dep RS 15 | Einem, Gottfried von 1918–1996 | Ratcliff / Tragödie op. 25 / Dichtung von Heinrich Heine | [Ramfan?], 12.11.45 | HS, Klar.Stimme [Ratcliff nicht benannt, nur Zwischenspiel], Tinte | Für Herrn Werner Reinhart |
| Dep RS 16 (8°) | Erdmann, Eduard 1896–1958 | Zweite Symphonie / für Orchester | (21. Dez. 1923, vgl. Widmung) | HS, Bleistift; Widmungen: I. Umschlagtitel: Ernst Krenek, II. Seite 1: WR (Tinte) | Diese Skizzen zu meiner II. ten Symphonie verehere ich in Dankbarkeit für / alles in Winterthur Herrn Werner Reinhart. / Winterthur 21. Dez. 1923. Eduard Erdmann |
| Dep RS 17/1 | Ermatinger, Erhart 1900–1966 | Klavier-Konzert op. 4 mit Begleitung eines kleinen Orchesters | o.D. | HS, Partiturreinschrift, Tinte; Umschlag mit Stempel WR; Widmung auf Titelblatt | An / Werner Reinhart |

| | | | | | |
|--------------------|------------------------------------|--|------------------------------------|--|---|
| Dep RS 17/2 | <i>Ermatinger, Erhart</i> | Sinfonia | 1921/22 (1924) | HS, Partiturreinschrift, mit Dirigiereintragungen (Bleistift, farbig); Widmung auf Titelblatt: Meinen Eltern; zusätzl. Übereignungswidmung an WR | Herrn Werner Reinhart / – zur Erinnerung an den / 3. Februar 1924 – in / herzlicher Ergebenheit / Erhart Ermatinger |
| Dep RS 17/3 | | Praeludium und Fuge in g-moll für die Orgel op. 11 | o.D. (vermutl. 1931, vgl. Widmung) | Kopie der HS, mit hs. Titelblatt und Gruss (anstelle Widmung), Umschlag mit Stempel WR | Mit herzlichen Grüßen! / E.E. Okt. 1931 |
| Dep RS 17/4 (8°) | | Fuga für Streichorchester op. 9 | (Mai 1931) | HS, Partitur, Tinte; Widmungen: I. An Heinrich Kaminski, II. WR, beide auf Titelblatt | Herrn Werner Reinhart / mit herzlichen Grüßen / Mai 1931 E.E. |
| Dep RS 17/5 (8°) | | Motette für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella [Musikhandschrift] | (Juni 1931) | Kopie der HS; Widmungen: I. Meiner Mutter, II. WR (Tinte) | Herrn Werner Reinhart / mit herzlichen Grüßen / Juni 1931 E.E. |
| Dep RS 17/6 (8°) | | Gijsbrecht van Amstel / Oper in vier Akten [nach Joost van den Vondel] | o.D. | Typoskript Textbuch; ohne Widmung | |
| Dep RS 18 | Faragó, Stefan 1908–1942 | Musik für Streichquartett | 1941 (1941) | HS, Tinte mit Bezifferung (farbig); Widmung auf Deckblatt | Herrn Dr Werner Reinhart / in Erinnerung zugeeignet / von Stefan Faragó / Budapest Juni 1941 |
| Dep RS 19/1 | Falla, Manuel de 1876–1946 | Pour le tombeau de Debussy / Homenaje pour guitarra | Granada, 8–[1]920 (1926) | HS, Tinte (farbig); Umschlag mit Stempel WR | Para el Senor Werner Reinhart, / en recuerdo muy cordial del / estreno del Retablo, en Zürich / Manuel de Falla / Granada Enero[1]926 |
| Dep RS 19/2 | | Noches en los jardinos de España | 1915 | HS, Partiturskizze (Bleistift), mit Korrekturen und Eintragungen (farbig), Umschlag mit Stempel WR; ohne Widmung | |
| Dep RS 20 | Franck, César 1822–1890 | Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle | 1889/90 | HS, Partitur; Ledereinband mit Goldprägung; Widmung: A mon ami Léon Reynier | |
| Dep RS 21/1-3 (8°) | Geiger, Emil | Zwei Brüder / romantische Oper in drei Aufzügen / nach einer alten Walliser Sage (Text: August Schmid, Musik: Emil Geiger) | 12.10.1948–November 1949 | HS, Tinte, mit Erläuterungen (Typoskript), gebunden (Spiral); Widmung auf Umschlag (Goldprägung) | Herrn Dr. h.c. Werner Reinhart, Winterthur, in Verehrung gewidmet |
| Dep RS 21/4 (8°) | Schmid, August 1877–1955 | Die zwei Brüder / Operndichtung in einem Vorspiel und drei Aufzügen | [1948/49] | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 22/1 (8°) | Gerstberger, Karl 1892–1955 | Zehn Lieder vom Wallis (erste Niederschrift) nach den letzten Gedichten von R. M. Rilke | 1943/44 (Sept. 47, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Herrn. Dr. Werner Reinhart / in herzlicher Dankbarkeit / Sept. 47 |
| Dep RS 22/2 (8°) | | Musik in Goethes Wilhelm Meister | (Neujahr 1945, vgl. Widmung) | Typoskript; hs. Widmung auf Titelblatt | Herrn / Dr. Werner Reinhart / Neujahr / 1945 |
| Dep RS 23/1 | Geymüller, Marguerite de 1897–1979 | Lied IV (Deutsche Serie) (sonst 5) / Wir gingen im Parke ... (aus Rilke) | 1944 (1944) | HS, Tinte | Dem grossen Musikfreund / Dr. Werner Reinhart / gewidmet / Marguerite de Geymüller / Zürich den 19.3.1944 |
| Dep RS 23/2 | <i>Geymüller, Marguerite de</i> | Lied XIII (Deutsche Serie - sonst 26) / Aus: Advent (Rilke) / Und wie mag die Liebe ... | 1944 (1944) | HS, Tinte | Dédié à l'ami de Rilke / Monsieur Werner Reinhart / Marguerite de Geymüller / Zürich den 19.3.1944 |

| | | | | | |
|------------------|-------------------------------|---|---|--|--|
| Dep RS 23/3 | | Lied XIV (Deutsche Serie - sonst No 28) / Traumgekrönt (Rilke) / Möchte mir ein blondes Glück | 1944 (1944) | HS, Tinte | Herrn Dr. Werner Reinhart / zum 60. Geburtstag gewidmet / Marguerite de Geymüller / Zürich den 19.III.1944 |
| Dep RS 24 | Goetz, Hermann 1840–1876 | Zwei Sonatinen / op. 8 No I in Fdur, No II in Esdur | (I) Winterthur 30 Septbr 71; (II) [gestr.: Hottingen 13 Septbr 71] | HS, Tinte, mit Eintragungen (z.B. Pedal); Bleistift; ausserdem Widmungsblatt mit Vorbemerkung: Zwei Sonatinen / für den Klavierunterricht, / componirt / und / Herrn Louis Köhler / in Dankbarkeit zugeeignet / von / Hermann Goetz. / op. (N° I in Fdur / N° II in Esdur / Vorbemerkung. Diese Sonatinen gehören ihrer Ausführbarkeit nach in diejenige Mittelstufe der Technik, für welche L. B. Cramer's Etuden, die französischen Suiten von Bach und ähnliche Stücke passend erscheinen. (für diese Vorbemerkung ganz kleine Lettern!) | |
| Dep RS 25/1 | Haenny, Theodor | Scherzo für Klavier | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 25/2 | | Novellette für Klavier (In den Bergwäldern des Pilatus) | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 25/3 | | Fugierte Musik für Streichorchester | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 26 | Haydn, Joseph 1732–1809 | Quartetto 3zo in b fa [op. 64, 3; Hob II, 67] | 1790 | HS, Tinte; einziges erhaltenes Autograph, mit Korrekturen und hs. Bemerkungen | |
| Dep RS 27 | Hegar, Friedrich 1841–1927 | Duett für Sopran u. Alt <i>Wenn dir das Herz vor Jubel schwillt</i> | o.D. | HS, Tinte, auf reich verzierte Papier; ohne Widmung | |
| Dep RS 28 | Hess, Ernst 1912–1968 | Kleine Musik für Bassethorn, Violine, Viola und Violoncello op. 29b | 4.–8. Sept. 1945 | HS, Tinte | Herrn Dr. Werner Reinhart zu eigen |
| Dep RS 29/1 (2°) | Hindemith, Paul 1895–1963 | Mörder, Hoffnung der Frauen / Schauspiel in einem Akt von Oskar Kokoschka | 9. August 1919 | HS, Partitur, Bleistift, sehr grossformatig; ohne Widmung | |
| Dep RS 29/2 | | Kammermusik No 1 op. 24a | 1922 | HS, Tinte, mit zahlreichen Eintragungen (Bleistift und farbig); ohne Widmung | |
| Dep RS 29/3 (8°) | | Violinsonate mit Klavier in E / 1. Satz / 1935 | 1935 | HS, Bleistift; ohne Widmung | |
| Dep RS 29/4 | | Die Serenaden / kleine Kantate nach romantischen Texten | 1924 (1925) | HS, Tinte, Stimmenhefte (Oboe, Bratsche, Cello); Widmung im gebundenen Stimmenheft Oboe | Für Herrn Werner Reinhart / zur Erinnerung an die Aufführung / dieses Stückes und an zwei schöne / Tage in Winterthur, 15/16. April 25. / Gertrud & Paul Hindemith |

| | | | | | |
|---------------------|-------------------------------------|---|--|---|--|
| Dep RS 29/5 (2°) | Hindemith, Paul | Vier Lieder aus dem <i>Marienleben</i> für Sopran und Orchester / Worte von Rainer Maria Rilke | 1939 (1947) | HS, Tinte, mit kleinen Aufführungseintragungen (Bleistift); Widmung auf dem Titelblatt des ersten Liedes | Da diese Partitur ja mit / gutem Recht ins Wallis, nahe / Blusch und nach Muzot gehört, / außerdem sich ohnehin an letztge- / nanntem Orte acht Jahre lang / aufbewahrt gefühlt hat, muß sie nun / endgültig beim alten Freunde Werner / Reinhart landen, worüber der Komponist / ebenso erfreut wie befriedigt ist. / Paul Hindemith / August 1947, nach langer Zeit / zum ersten Male wieder in / Muzot. |
| Dep RS 29/6 (2°) | | Philharmonisches Konzert / Variationen für Orchester | Berlin, März 1932 | HS, Tinte, Partitur; Widmung: Für Wilhelm Furtwängler und das / Berliner Philharmonische Orchester zur Feier seines / 50jährigen Bestehend. | |
| Dep RS 29/7 | | Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 30 | [Stimmenheft V. I.] Donau- eschingen, Juli 1923; [Partitur] Urauff: Salzburg August 23. | HS, Tinte, Stimmenhefte, Partitur, grüner Umschlag ohne Stempel WR; Widmungen auf Stimmenheft Violine I (Bleistift) und Partitur | Herrn Werner Reinhart / Winterthur (Schweiz) Rychenberg; Für Herrn Werner Reinhart |
| Dep RS 29/7a | | [EST: Die junge Magd. Oft am Brunnen] | o.D. | HS, Bleistiftskizze, Klavierauszug, nur 1 Blatt; ohne Widmung | |
| Dep RS 29/8 (8°) | | Canon a 3 [Sine musica nulla disciplina] | Februar 1944 (1944) | HS, Tinte, Albumblatt; Beilag: gedrucktes Doppel; Widmung am Ende der Seite | Mit den herzlichsten Wünschen über Oceane und / scheußliche Ereignisse hinweg, seinen lieben und / verehrten Werner Reinhart. / New Haven, Conn. Februar 44 Paul Hindemith |
| Dep RS 29/9 (8°) | | Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens | 1935 (1935) | Typoskript; hs. Widmung auf Titelblatt | Lieber Herr Reinhart, für heute nur einen kurzen herzlichen / Gruss und die versprochene Türkendenkschrift. Nächstens, wenn / der erste grosse Schub der Winterarbeit etwas nachlässt, hören / Sie Ausführlicheres. In angenehmer Erinnerung an die leider / nur kurzen Tage am Rychen- und am Lilienberg. / Ihr Paul Hindemith |
| Dep RS 29/10 | | Frauenklage [S I, S II, Alt] | Praha-Usti / 30. Nov. 23 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 30/1 | Hoesslin, Franz von 1885–1946 | Hälfte des Lebens (Hölderlin) [für Klavier und mittlere Singstimme] | Muzot 1./2. VII 43 (Juli 1943, vgl. Widmung) | HS, Tinte | Für / Werner Reinhart / Juli 1943 |

| | | | | | |
|---------------------|----------------------------------|--|---|--|--|
| Dep RS 30/2 | Hoesslin, Franz von | Zum Cyklus / <i>Diotima</i> / Hölderlin: Und nun lebt wohl ... [für Klavier und mittlere Singstimme] | Muzot 14. VIII 44 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 30/3 | | Zum Cyklus <i>Schweizer Dichter</i> / Unter den Abendglocken (Heinrich Leuthold) [für Klavier und mittlere Sinstimme] | Muzot 8. VIII 44 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 30/4 | | Zum Cyklus <i>Schweizer Dichter</i> / Wenn schlanke Lilien wandelten ... (Gasele) Gottfried Keller [für Klavier und mittlere Sinstimme] | Muzot 9. VIII. 44 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 30/5 | | Immer wieder / R M Rilke | Muzot 15 VIII 44 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 30/6 | | Sieben Gedichte von Hölderlin / für eine Singstimme (mittel) und Klavier [Titelzusatz: im 100. Todesjahr Hölderlin's] | 1939–43: (1. An die Parzen) Florenz 16. XI. 1939, (2. Das Angenehme dieser Welt) Genf 27. Juni 43, (3. Hälfte des Lebens) Muzot 1./2. Juli 43, (4. Der Tod) Muzot 5. VII 43, (5. Sonnen- untergang) Muzot 5. VII. 43, (6. Die Linien des Lebens) Muzot 6. VII. 43, (7. Abend- hymnus) Muzot 8./9. VII. 43 | HS, Tinte, auffälliger Einband mit goldgeprägtem Titel; Widmung auf Titelblatt | Für Werner Reinhart |
| Dep RS 30/7 (8°) | | 3 Kammerstücke für kleines Orchester | 24. Febr. 1916 (27. X. 23, vgl. Widmung) | HS, Partitur, Bleistift; Widmung auf Titellinnenseite (recto) | Dies Manuskript ist Herrn / Werner Reinhart am Tage der / Erstaufführung der Stücke in Winter- / thur am 17. X. 23 dankbarst zugeeignet / Franz v. Hoesslin |
| Dep RS 30/8 | | Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Bratsche u. Cello in cis-moll | (I.) Holzen 20. Juni 1920, (II. Scherzo) Holzen 30. Juni 20, (III. Adagio) Icking 25. VII. 22; (1922? Vgl. Kap. Hoesslin) | HS, Partitur, Tinte, mit Einzeichnungen (Bleistift); Widmung mit anderer Tinte unter den Werktitle auf S. 1 | Herrn Werner Reinhart in Winterthur dankbarst gewidmet. |
| Dep RS 30/9 | | Sonett auf den Tod Beatrice's (Dante, La vita nuova) [für mittlere Singstimme und Klavier; Text mit Übersetzung als Typoskript unter dem Titel aufgeklebt] | Florenz / 24. I. 1940, (4. Mai 1940, vgl. Widmung) | HS, Tinte, mit geklebten Korrekturen; Widmung vertikal am rechten Rand | Meinem lieben Freund Dr Werner Reinhart / mit herzlichen Grüßen F v H Florenz 4 Mai 1940 |
| Dep RS 31 | Honegger, Arthur 1892–1955 | 3 Pieces pour Clarinette et Piano | (I.) Zurich / Juillet 1922, (II.) Zurich / Octobre 1921, (III.) Paris / Novembre 1921; [Ende 1921] | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | à Monsieur Werner Reinhart / en témoignage de sympathie / 3 pieces pour / Clarinette et Piano / AHonegger / Paris 1921 |
| Dep RS 31a | | 3 Pieces pour Clarinette et Piano | | Farbkopien | |

| | | | | | |
|------------------|---------------------------------|--|---|---|---|
| Dep RS 32/1 | Hübschmann, Werner 1907–1969 | Kleine Sinfonie | o.D., (1929) | HS, Tinte, mit Einband, mit Dirigiereintragungen (farbig, evtl. von Fritz Busch); Widmung auf Einbandinnenseite, Stempel "Eigentum von Fritz Busch" mit Bleistift durchgestrichen | Herrn Werner Reinhart, Winterthur, / in grösster Dankbarkeit / Werner Hübschmann. / Zürich, Weihnachten 1929 |
| Dep RS 32/2 | | 6 Lieder für Sopran (hoch) und kleines Orchester | 4.-19. V. 31, (4.VI.31) | HS, Tinte, Partitur, mit Eintragungen (Bleistift und farbig); Widmung auf S. 1 der Partitur sowie am Ende | Für Herrn Werner / Reinhart, Winterthur; Für Herrn Werner Rinhard / Winterthur. / Leipzig, 4. VI. 31. / Werner Hübschmann |
| Dep RS 33/1 | Kaminski, Heinrich 1886–1946 | Musik für zwei Violinen und Cembalo | Ried / 20. September 1932 / HK, (August 1944) | HS, Tinte; mit Widmung als ex libris auf Titellinnenseite (verso) | ex / libris / Dr. Werner Reinhart / Winterthur. / im / August / 1944 / HK |
| Dep RS 33/2 (2°) | | Concerto grosso für Doppelorchester | Ried, 7. Mai 1923, (Mai 1925, vgl. Widmung) | HS, Tinte, mit farbigen Einzeichnungen, gebunden (Leder); Widmung auf Titelblatt | Herrn Werner Reinhart zur Erinnerung an die Prager Tage im Mai 1925 überreicht in / freundschaftlichem Gedenken |
| Dep RS 33/3 (2°) | | Praeludium für Orchester | 1928-1934 | HS, Tinte, mit farbigen Einzeichnungen; mit Widmung als ex libris auf Titelblatt | ex / libris / Werner Reinhart / Weihnacht / 1928 |
| Dep RS 33/4 (2°) | | Dorische Musik für Orchester | (October 1935, vgl. ex libris) | HS, Tinte, unvollständig (nur bis S. 14, endet in Solostimmen mit Überbindung) | ex / libris / Dr. Werner Reinhart / October / 1935 |
| Dep RS 33/5 (2°) | | Magnificat | 4. October 1925, (Weihnacht 1925, vgl. ex libris) | HS, Tinte schwarz, rot), mit Einband, Bild auf Titelblatt; Widmung auf Titelblatt | ex libris / Werner Reinhart / Weihnacht 1925 |
| Dep RS 33/6 | | Orchesterkonzert. Concert für Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Horn, Streicher und Klavier | [F.J.N.D.?] Ried, 3. Dezember 1936 / HK | HS, Tinte (vereinzelt farbige Tinte, vgl. Widmung); Widmung auf Titellinnenseite (verso) | Werner Reinhart / zugeeignet |
| Dep RS 33/7 (2°) | | Itivutaham 27 / für Alt (oder Bariton) und Orgel | Château de Muzot, 28. August 1929 | HS, Tinte (schwarz, rot), mit Hakenkreuz auf Titelblatt und am Ende über der Datierung, Buddha-Bildnis eingeklebt; mit Widmung als ex libris auf letzter Seite | ex / libris / Werner Reinhart |
| Dep RS 33/8 (2°) | | In memoriam Gabrielae | 7. August 1940, (Ries, November 1940, vgl. Widmung) | HS, Tinte (blau, rot), Beilage: Typoskr. Besetzung; Widmung auf Titellinnenseite (verso) | Dr. Werner Reinhart / in herzlicher Freundschaft (zu eigen / Ried / im November / 1940 / HK |
| Dep RS 33/9 | | Musik für Violoncello u. Klavier | 2. Januar 1938, 2. April 1938, 20. September 1938; (September 1938, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt (recto) | ex / libris / Dr. Werner Reinhart / September / 1938 / HK |
| Dep RS 33/10 | | Tanzspiel [für Klavier] | Ried / 25. Juni 1934, (Ostern 1935, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung am Ende der Komposition | Herrn Dr. Werner Reinhart / in herzlichem Gedenken. / Ostern 1935 / HK |
| Dep RS 33/11 | | Andante für Orgel | Ried / 25. Aug. 1939 | 2 HS, sowie Incipit (wohl als Fehlversuch), mit und ohne Titel, mit ähnlichen Korrekturen, Tinte; Widmung auf Titelblatt (recto) | Werner Reinhart / zu eigen. |

| | | | | | |
|----------------------|-------------------------------|---|--|---|---|
| Dep RS 33/12 | <i>Kaminski, Heinrich</i> | Praeludium u. Fuge für die Bratsche allein | Ried / 14. Juli 1934, (31. Juli 1934, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelinnenseite (verso) | Herrn Dr. Werner Reinhart / als Gruss und signum herzlichen Gedenkens / 31. Juli 1934 / HK |
| Dep RS 33/13 | | Toccata und Fuge für Orgel | Ascona / 27. März 1939 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 33/14 | | Praeludium und Fuge für Violine und Orgel | Ried, 30. Oktober 1929, (Weihnacht 1931, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt (recto) | ex / libris / Werner Reinhart / Weihnacht / 1931 |
| Dep RS 33/15 | | Zarathustra / Yasna 43 / für Alt (oder Bariton) und Orgel | Muzot / im Juli / 1930 | HS, Tinte; Widmung am Ende der Komposition | ex / libris / Werner Reinhart |
| Dep RS 33/16 | | Praeludium und Fuge über den Namen Abegg für Streichquartett | Ried / 16. Mai 1931, (Weihnacht 1933, vgl. Widmung) | HS, Partitur, Tinte; Widmung auf der Titelinnenseite (verso) | ex / libris / Dr. Werner Reinhart / Weihnacht / 1933 / HK |
| Dep RS 33/17 | | Quintett für Clarinette, Horn, Violine, Bratsche, Violoncell | Ried, 15. Januar 1925, (im Januar 1925, vgl. Widmung) | HS, Partitur, Tinte, mit Einband; ex libris auf dem Einbandblatt (recto) und zusätzliche Widmung auf dem Titelblatt (recto) | ex libris / Werner Reinhart; Herrn Werner Reinhart / in herzlichem gedenken / überreicht. / Ried, im Januar 1925 / HK. |
| Dep RS 33/18 | | Motette für Altsolo und sechsstimmigen gem. Chor a capella (!) (nach Texten von Matthias Claudius): <i>Empfangen und genähret vom Weibe wunderbar</i> (Alt-Solo), <i>Der Mensch lebt und bestehet</i> (Chor) | Ried, 3. Juni 1926, (Juni 1926, vgl. Widmung) | HS, Chorpartitur, Tinte, mit Einband; Widmung auf der Titelseite (recto) | ex libris / Werner Reinhart / Juni 1926 |
| Dep RS 33/19 | | Motette / Zarathustra / Yasna 29 (nach der Übertragung von P. Eberhardt) [für 6- stimmigen gem. Chor]: <i>Höret die Seele der Erde</i> | Muzot, 15. August 1929 | HS, Chorpartitur, Tinte, mit Einband; Widmung am Ende der Komposition | ex / libris / Werner Reinhart / amici / HK. |
| Dep RS 33/20 | | Canon für Violine und Orgel | Ried, 10. April 1934, (Weihnacht 1934, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelseite (recto) | ex / libris / Dr. Werner Reinhart / Weihnacht / 1934 |
| Dep RS 33/21 | | Ein Morgenpsalm: O Licht, o Tag! In uns auch trag dein'n hellen Schein [für Singstimme, Violine und Klar. in B] | Ried, im October 1922 | HS, Tinte (auf Titel auch farbig), sehr schmales Querformat, mit Siegel; Widmung am Ende des Psalms | Herrn Werner Reinhart / in sehr dankbarem Gedenken / aufgeschrieben / Ried, im October 1922 / HKaminski |
| Dep RS 33/22 (8°) | | 3 geistliche Lieder für eine Singstimme, eine Clarinette, eine Violine [I. O Menschenherz!, II. Eine Mutter singt (<i>Ah mein Kind, mein müdes Vöglein schlaf und tu die Äuglein zu</i>), III. Geistlich Taglied (<i>O Licht! O Tag!</i>)] | Ried, 1923 | HS, Tinte (schwarz, rot), stark verziertes Titelblatt; ohne Widmung | |
| Dep RS 33/23 | | Weihnachtsspruch / für Werner Reinhart zur Weihnacht 1938 aufgeschrieben | Ascona / 22. Dezember / 1938, (Weihnacht 1938, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung als Teil des Titels | für / Werner Reinhart / zu / Weihnacht / 1938 / aufgeschrieben / HK |

| | | | | | |
|----------------------|---|---|--|---|--|
| Dep RS 33/24,1 | <i>Kaminski, Heinrich</i> | Einem schlafenden Kinde / in Worte und Musik gesetzt / und Herrn Werner Reinhart in dankbarer Freude überreicht / von Heinrich Kaminski [für Singstimme (<i>eine Mutter singt</i>), Violine und Klar. in B] / in modo lydico / <i>Ah mein Kind, mein müdes Vöglein</i> | Ried, 27. April 1922 | HS, Tinte; Widmung als Teil des Titels | Herrn Werner Reinhart in dankbarer Freude überreicht |
| Dep RS 33/24,2 | | In modo lydico [Einem schlafenden Kinde] / Ah mein Kind, mein müdes Vöglein | [Ried, 27. April 1922], (November 1922, vgl. Widmung) | HS, Tinte (auch farbig), sehr schmales Querformat [als kunstvollere Abschrift von 33/24,1]; Widmung am Ende | Herrn Werner Reinhart / in sehr dankbarem Gedenken / aufgeschrieben u. überreicht / im November 1922 / HKaminski |
| Dep RS 33/25 (8°) | | Jürg Jenatsch / ein Drama (nach der gleichnamigen Erzählung C. F. Meyer's) | o.D. (Juli 1948, vgl. Widmung) | HS, Tinte (blau, farbig), Textbuch (vereinzelt Incipits), gebunden (schwarzes Kunstleder mit Metallbrosche); Widmung auf S. 3 (recto) | Herrn Dr. Werner Reinhart / in dankbarem Gedenken. / Ermatingen, / im Juli / 1948 / HK |
| Dep RS 33/26 (8°) | | Alles Gute, alles Lichte | Bielefeld, 17. März 1934 | HS, Tinte (schwarz, rot), Albumblatt; Widmung = Geburtstagsgruss, Beginn vertont | [Alles, alles Gute, alles Gute. Alles Lichte, alles Gute, alles Lichte] zu dem frohen Fest des 19., diesem bedeutsamen, in einer blühenden Landschaft stehenden Meilenstein mit seiner sich Ihnen darbietenden schönen Rundschau [...] |
| Dep RS 33/27 (8°) | | Aller Musen hoher Reigen, / lieblich um den Rychenberg zu schweben | Rychenberg / 19. März 1937 / HK | HS, Tinte, Albumblatt; Widmung = Geburtstagsgruss, von Vertonung umkreist | Aller Musen hoher Reigen, / lieblich um den Rychenberg zu schweben / froh gewohnt, mögen heute hold sich neigen / ihrem treuen Helfer und sein Leben / tief beglückend ferner segnen. / Rychenberg / 19. März 1937 / HK |
| Dep RS 34 | Kaufmann, Erich Johannes 1911-?? | Zwei Gesänge nach Worten von Rainer Maria Rilke: <i>Horch aus Advent; Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens</i> | 1944 | HS, Tinte; Widmung auf Deckblatt | Herrn Dr. Werner Reinhardt (sic!) gewidmet |

| | | | | | |
|---------------------|----------------------------|---|---|--|--|
| Dep RS 35/1 | Krenek, Ernst 1900–1991 | Sieben Orchesterstücke / op. 31 | 1. Moderato: Zürich, 7. Mai [19]24; 2. Andante: Zürich, 9. Mai 1924; 3. Allegretto agitato: Zürich, 15. Mai 1924; 4. Allegro moderato e grave: Venedig, 21. Mai 1924; 5. Tranquillo e dolce: Venedig, 24. Mai 1924; 6. Vivace, 7. Allegro giocoso: Frankfurt am Main, 15. Juni 1924; Bleistift- skizzierungen weiter hinten im Notenheft, datiert: Jura, 3. Juli 1924 | HS, Partitur, Tinte; Skizzen, Bleistift; Widmung auf S. 1 | Werner Reinhart / gewidmet |
| Dep RS 35/2 | | Kleine Suite für Klarinette in B und Klavier / op. 28 | 1.-3.: [?] bei Riedtwil 29.2.1924; 4./5.: Zürich, 3.3.1924 (1924) | HS, Partitur (Kl.+Klar.) auf Einzelblättern, Tinte; Widmungen auf Umschlag, Titelblatt und S. 1 | Umschlag: für Werner Reinhart / zum 19. März 1924; |
| Dep RS 35/2a | | Kleine Suite für Klarinette in B und Klavier / op. 28 | Zürich, 3. März 1924 (1924) | Klar.stimme, HS (evtl. Abschrift von anderer Hand), Tinte; Widmung auf Titelblatt (recto) | Herrn Werner Reinhart / in Winterthur zum 19. März 1924 / mit den herzlichsten Wünschen zugeeignet |
| Dep RS 35/3 (8°) | | Prelude [für Klavier] | S. Paul, Minnesota / February 5, 1944 (1944) | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Dedicated to Werner Reinhart / in the old spirit of cordial friendship / and with the most sincere wishes / Ernst Křenek |
| Dep RS 35/4 | | Viertes Streichquartett / op. 24 | 1. Allegro moderato: 3. Dezember 1923; 2. Adagio: Breitenstein, 8. Dezember 1923; 3. Allegretto grazioso: Wien, 16. Dezember 1923; 4. Adagio: Zuoz (Engadin) 23. Dezember 1923; 5. Allegro vivace: Zuoz, 26. Dez. 1923; 6. Sostenuto [unter 1. Akkolade: Zuoz, 28.12.23]; 7. Allegro deciso: gestrichen (S. 14– 18), [Winterthur, 1. Januar 1924; S. 19]; anschliessend neu skizziert | HS, Partitur, Tinte (verblasst bzw. abgewetzt); Widmung auf S. 1 | Herrn Werner Reinhart gewidmet |

| | | | | | |
|-------------|--------------------------------|---|---|---|---|
| Dep RS 35/5 | Krenek, Ernst | Symphonische Musik für 9 [neun] Solo-instrumente / op. 11 (1922) | [Berlin] 18.2.1922 | HS, Partitur, Tinte, Rot- u. Bleistift; Umschlag mit Anm. von Scherchen; Widmung: Hermann Scherchen gewidmet. / Donaueschingen 29. Juli 1922 [sollte explizit nicht gestochen werden, 12. März 1923 EK] | |
| Dep RS 35/6 | | Variationen in drei Teilen [für Klavier] / op. 79 (1937) | Wien, 4.4.1937 (12. Mai 1938, vgl. Widmung) | HS, Partitur, Tinte; Widmung auf S. 1 neben Titel; Fotokopie der revidierten Fassung von 1940 vorhanden | für Herrn Dr. Werner Reinhart / in Verehrung und Dankbarkeit / freundschaftlichst Ernst Krenek / 12. Mai 1938 |
| Dep RS 35/7 | | Concertino für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester / op. 27 | 1. Toccata: Winterthur, 18. Febr. 1923 – Zürich, 5. März 1924; 2. Sarabande. Largo: Zürich, 6. März 1924; 3. Scherzo: Zürich, 6. März 1924; 4. Air: Zürich, 8. März 1924 | HS, Partitur, Tinte; Widmung auf S. 1 neben Titel: Dem Musikkollegium / Winterthur gewidmet | |
| Dep RS 36 | Kunz, Ernst 1891–1980 | Madlee : ein alemannischer Cyklus nach Gedichten von Hermann Burte [22 Orchesterlieder] | o.D. | HS, Partitur, Tinte, mit farbigen Dirigiereinzeichnungen, gebunden; Widmung auf Titelblatt (recto) | Mr. Dr. Werner Reinhart gewidmet |
| Dep RS 37 | Liszt, Franz 1811–1886 | Variationen über das Motif von Bach [Notenzitat]; (Basso continuo des ersten Satzes seiner Kantate <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i> / und des Crucifixus der H moll Messe) / von Franz Liszt / (In dem Konzert für das Bach-Monument [gestr.: in Eisenach] vom Componisten vorgetragen, / am 28ten April, 1875, Hannover) | 14ten Novembre [18]62 | HS, Tinte, mit farbigen Einzeichnungen | |
| Dep RS 38 | Martin, Frank 1890–1974 | Petite fanfare | 1945 | HS, Tinte, zusätzl. Bläserstimmen in Abschrift; ohne Widmung | |
| Dep RS 39 | Matthes, René 1897–1967 | Partita über den Choral <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> | 14. Aug. 1939 | HS, Tinte; Widmung: Dem Kirchenchor Seen-Winterthur / zugeeignet | |
| Dep RS 40 | Milhaud, Darius 1892–1974 | Introduction et marche funèbre / pour orchestre symphonique | 1936, orchestré en Fev 1937 | HS, Tinte, mit Stempel der Editions Le Chant du Monde; ohne Widmung | |
| Dep RS 41 | Mjaskowskij, Nikolaj 1881–1950 | VII ^{me} symphonie pour orchestre [Musikhandschrift] | 1922–1923 | HS, Partitur, Tinte, gebunden; Widmung: À mon ami Paul [Lamm?] | |
| Dep RS 42/1 | Moeschinger, Albert 1897–1985 | Passacaglia für Orgel | V 1920 | HS, Tinte, Umschlag mit Namenstempel WR; Widmung auf S. 1 unter Titel | Herrn Werner Reinhart / in Dankbarkeit zugeeignet – / Albert Moeschinger / [Seinstingen?] V 1920 |
| Dep RS 42/2 | | Sieben kleine Studien für Streichtrio mit Bassethorn | 2.–6. Dezember 1921 Leipzig | HS, Tinte (blau, rot); Widmung auf Titelseite | für Herrn Werner Reinhart / komponiert und ihm / verehrungsvollst zugeeignet / 2.–6. Dezember 1921 Leipzig / Albert Moeschinger |

| | | | | | |
|------------------|-------------------------------|---|---|---|--|
| Dep RS 42/3 | Moeschinger, Albert | Drei Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavier nach Gedichten des Nikolaus Lenau [1. Vergangenheit, 2. Waldlied, 3. Am Grabe Hölty's] | comp. 14–15 Januar 1924 | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | komponiert u. Herrn / Werner Reinhart / zugeeignet von / Albert Moeschinger / München Januar 1924 |
| Dep RS 42/4 (8°) | | Sonatina ad diem nativitatis Christi (canticum antiquorum) | Saas Fee 30. XI. (44?) (Dezember 1944) | HS-Kopie (Heliographie) mit hs. Widmung (Tinte) am Schluss der Komposition | mit besten Wünschen für frohe Feiertage / Albert Moeschinger / Saas Fee / No 5 |
| Dep RS 42/5 (8°) | | Als ich in tiefen Leiden (Cl. Brentano); Heimatgefühl (Cl. Brentano); Der Nachtwind hat in den Bäumen (Lenau) [3 Klavierlieder] | Wegmühle / im Dezember (1909?) | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 43 | Mozart, Wolfgang A. 1756–1791 | Angelegtes Allegro zu einem Concert fürs Bassethorn (!) | | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 44/1 | Müller-Zürich, Paul 1898–1993 | Sinfonie in d. op. 43 | Bürgli-Maur. / 5. Mai - 2. Juli 1947 / Instr. 2. August | HS-Kopie (Heliographie) mit hs. Widmung (Tinte) und Eintragungen (Farb-, Bleistift), Partitur, gebunden; Widmung auf Titelblatt | Werner Reinhart zugeeignet |
| Dep RS 44/2 | | Mein Land [op. 47] / Kantate zur 600 Jahrfeier von Zürichs Eintritt in den Bund | Juli-September 1950. / Bürgli-Maur, Muzot. | HS, Partitur, Tinte, gebunden; Widmung auf Einbandinnenseite | Werner Reinhart / mit herzlichen Weihnachtswünschen. / Zürich, Dez. 1950 Paul Müller |
| Dep RS 44/3 | | Te Deum / für Frauenstimmen und 9 Instrumente, op. 20 | Seewis, 30. Dez – 7. Januar 1933 / Muzot, 4.–8. April | HS, Partitur, Tinte, gebunden; Widmung auf Titelblatt | Werner Reinhart zugeeignet |
| Dep RS 45 (8°) | Pauer, Ernst 1826–1905 | [EST: Passacaglien (Kl ; op. 40). Variation 1] | 14.7.[18]58 | HS, Albumblatt, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 46 | Petyrek, Felix 1892–1951 | Sechs griechische Rhapsodien [für Klavier] | Juni 1927 (1. März 1928) | HS, Tinte, gebunden; Widmung auf Einbandinnenseite (recto) | Dieses Originalmanuskript ist Eigentum von Herrn Werner Reinhart, / Winterthur. / Athen, 1. März 1928. Felix Petyrek |
| Dep RS 47 | Pfeiffer, Hubert 1891–1932 | Musik für eine Klarinette in A (Präludium, Scherzo, Fuge) | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 48 (2°) | Pfützner, Hans 1869–1949 | [EST: Violinkonzert op. 34] | 2. Januar 1924 | HS, Tinte und Bleistift, gebunden (Leder); ohne Widmung | |
| Dep RS 49 (2°) | Puccini, Giacomo 1858–1924 | Partitura d'orchestra delle ultime battute dell'atto I dell'opera <i>Fanciulla del West</i> | o.D. | HS, Tinte; einzelne Partiturseite [Fine, Akt I]; Beilage: Typoskript Beschreibung (ital.); ohne Widmung | |
| Dep RS 50/1 | Reger, Max 1873–1916 | Befehl dem Herrn Deine Wege! / [für] Sopran[,] Alt [und] Orgel | o.D.; Eigentumsvermerk 1940 | HS, Tinte (blau, rot); Widmungen: Exemplar der Frau Elsa von Berchlen, Exemplar der Baroness [B. von Seckendorf?], auf letzter Seite (verso): Hans Kühners Eigentum / [Brieg?] 1940. Frau Max Reger | |
| Dep RS 50/2 | | Originalentwurf des <i>Gesanges der Verklärten</i> op 71 | July 1903 (1945?) | HS, Bleistiftentwurf; Widmung von MR an Elsa: Eigentum meiner lieben Frau Elsa; Widmung an WR auf letzter Seite (recto) von Elsa | Herrn Dr. Werner Reinhart mit herzlichem Dank für / mir [Elsa Reger] erwiesene große Freundlichkeiten. Frau Mex Reger. |
| Dep RS 50/3 (2°) | | Eine romantische Suite (Notturmo, Scherzo & Finale), op. 125 | 28. Juli 1912 | HS, Tinte (schwarz, rot; mit markanten Streichungen), gebunden; ohne Widmung | |

| | | | | | |
|-------------------------|---|---|---------------------------------------|---|--|
| Dep RS 50/4 | <i>Reger, Max</i> | Sonate (B dur) für Klarinette (Bratsche) oder Violine und Klavier, op. 107 | 15. April 1909 | HS, Tinte (schwarz, rot; mit markanten Streichungen), gebunden; ohne Widmung | |
| Dep RS 51 | Rehberg, Walter 1900–1957 | Sinfonische Musik Nr. 2 für kleines Orchester op. 18 | Zürich. 30. Dez. 43 | HS, Partitur, Tinte, gebunden, mit Typoskript-Einklebung: Zur Aufführung am Radio Beromünster im Sonntagskonzert vom 6. Februar 1944; Doppelwidmung: In memoriam Irmela Rehberg; Widmung WR darunter auf Titelseite | Herrn Dr. Werner Reinhart / in Verehrung / gewidmet |
| Dep RS 52 (8°) | Wolters, Ernst; Reiche, (Johann) Gottfried 1667–1734 | Sonatina (Nr. 24) über <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> ; Sonatina et Fuga (Nr. 1) | 1696/1944 | hs. Abschrift (E. Wolters?) von Reiche Sonatina, gebunden (zus. mit Programm der Morgen-Musik vom 19. März 1944, Faks. des Drucks 1696, Portrait Reiche Stadtgesch. Museum Leipzig); ohne Widmung | |
| Dep RS 53/1 | Rochat, Andrée geb. Aeschlimann 1900–1990 | Tre canzoni per clarinetto in la e pianofortei | o.D. (19. März 1934, vgl. Widmung) | HS, Tinte, kunstvoller Einband, mit Klar.stimme; Widmung auf Titelblatt (recto) | Al. Dott. Werner Reinhart / 19 Marzo 1934 / Andrée Rochat |
| Dep RS 53/2 | | Canzone del Signor Malcontento [per clarinetto basso in Si b e pianoforte] | Milano ottobre 1936 | HS, Tinte, mit Bklar-stimme; Widmung auf Titelseite (recto) | per il Dott. Werner Reinhart / molto amichevolmente / Andrée Rochat. |
| Dep RS 54 | Rubinstein, Anton 1829–1894 | [Albumblatt: I thought this heart enkindled lay on Cupid's burning shrine] | London den 25ten Juni 1858 | HS, Tinte, mit Passepartout; ohne Widmung | |
| Dep RS 55 | Schaal, Eric 1905–1994 | Aus <i>Vigilien</i> von Rainer Maria Rilke [für Sopran und Klavier] | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 56 | Scherchen, Hermann 1891–1966 | Johann Sebastian Bach's (!) letzte Komposition / das Choralvorspiel <i>Vor Deinen Thron tret' ich hiermit</i> | 27. IX. 38 | HS, Tinte; Umschlag Aquarell JSBach; Typoskript (11 S.) mit hs. Widmung an WR und Brief (27. IX. 38; s. Extradatei) | Für Werner Reinhart / (in Freundschaft und Verehrung) |
| Dep RS 57 (2°) | Schmid, Erich 1907–2000 | Drei Gesänge op. 12 / nach Sonetten von Michelangelo-Rilke / für Bariton und Klavier [I. Ich irre, Herr; II. Entgangen, Herr, der Bürde; III. Gebt meinen Augen wieder, Quelle, Flüsse] | I.: 1938, II. 1941, III. 1937 | HS, Tinte; Umschlag (Stoff); Widmung auf Titelblatt | Dr. Werner Reinhart gewidmet |
| Dep RS 58/1 | Schoeck, Othmar 1886–1957 | Schloss Dürande [Oper in 4 Akten, op. 53; Skizzen] | o.D. | HS, Bleistift, 4 Bde je 1 Akt; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/1a, I-II (8°) | Burte-Strübe, Hermann 1879–1960 | Das Schloss Dürande / Oper in 4 Akten nach Eichendorff [Textbuch] | 27/3/39 | Typoskript, Textbuch, mit hs. Korrekturen; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/2 (1°) | Schoeck, Othmar | Penthesilea (Heinrich von Kleist) [op. 39] | o.D. | HS, Partitur [extrem grossformatig], Tinte, gebunden (rotes Leder, goldene Seide); ohne Widmung | |
| Dep RS 58/3 | | Befreite Sehnsucht [op. 66] | o.D. | HS, Tinte, Ledereinband; Widmung auf Titelseite (recto) und auf S. 1 | Werner Reinhart zum Gedächtnis |
| Dep RS 58/4 | | Don Ranudo / oder Der unerschütterliche Edelmann / Komische Oper in 4 Akten [op. 27] | o.D. | HS, Tinte, mit farbigen Einzeichnungen, Partitur, gebunden (Leder); ohne Widmung | |
| Dep RS 58/4a | | Don Ranudo [Einlage, Finale, Nr. 42] | o.D. | Kopie mit farbigen Einzeichnungen; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/5 | | Suite in As-dur für Streichorchester | o.D. | HS, Tinte, Partitur (mit Verweis auf Bearb. für Kl. 4-hdg.); Widmung auf Titelblatt (recto) | An Werner Reinhart |
| Dep RS 58/5a (8°) | | Suite in As-dur für Streichorchester | o.D. | Kopie der HS, s.o., gebunden; mit hs. Einzeichnungen (Tinte); Stempel WR | |

| | | | | | |
|-------------------|------------------------|--|---|--|---|
| Dep RS 58/5b | <i>Schoeck, Othmar</i> | Suite in As-dur für Streichorchester / Bearbeitung für Klavier 4 händig vom Komponisten | o.D. | HS, Abschrift von anderer Hand, Bearb. für Kl. 4-hdg., gebunden; Widmung wie bei Vorlage auf Titelblatt, mit Stempel WR | An Werner Reinhart |
| Dep RS 58/6 | | Festlicher Hymnus / für grosses Orchester [op. 64] | o.D. | HS, Tinte, Partitur, gebunden, mit Stempel WR auf Einbandinnenseite (recto); ohne Widmung | |
| Dep RS 58/7 | | Trommelschläge [op. 26, für gemischten Chor und grosses Orchester] | o.D. | HS, Bleistift und Tinte (schwarz, rot), gebunden; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/8 | | Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse / für eine Singstimme mit Klavier, op. 44 | o.D. | HS, Tinte, gebunden; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/9 (8°) | | Sommernacht | Juli 1945 | (Kopie?) HS, gebunden, mit hs. Einzeichnungen (Tinte, farbig); Stempel WR; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/10 (2°) | | Elegie [op. 36, 24 Nummern] | [1924] | HS, Partitur, Tinte, gebunden (rotes Leder); ohne Widmung | |
| Dep RS 58/11,1 | | Nachklang (Goethe) [op. 19b,1; <i>Es klingt so prächtig</i>] | o.D. | HS, Bleistift, oberer Teil mit Klebeband angeklebt; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/11,2 | | Rückblick (zu einer Konfirmation) (Mörike) [für Sopran [und] Orgel od. Harmonium [<i>Bei jeder Wendung deiner Lebensbahn</i>] | 1948; zur Konfirmation von Gisela Schoeck am 14.3.1948 | Kopie der Tinten-Reinschrift; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/11,3 | | Rückblick (zu einer Konfirmation) (Mörike) [für gemischten Chor und] Orgel oder Harmonium [<i>Bei jeder Wendung deiner Lebensbahn</i>] | März 1948; zur Konfirmation von Gisela Schoeck am 14.3.1948 | HS, Bleistift, Textierung in Tinte; mit Widmung an WR am Ende der Komposition | Für Werner Reinhart / zur Erinnerung an / Giselis Ehrentag am / 14 März 1948, den wir / die grosse und unver- / gessliche Freude haben / durften, ihn mit ihm / zusammen zu feiern! / Die dankerfüllten: Vater, / Mutter und Tochter. |
| Dep RS 58/12 | | Sonate für Bassclarinette und Klavier, op. 41 | o.D. | HS, Tinte, mit markanten Korrekturen/Streichungen/Überklebungen; mit Widmung auf S. 1 (Bleistift); Eigentumsvermerk von WRs Hand auf Titelblatt | Werner Reinhart gewidmet |
| Dep RS 58/12a | | Sonate für Bassklarinetten und Klavier, op. 41 [Bklar-Stimme] | o.D. | HS, Tinte, Abschrift der Bklar-Stimme durch [Hans] Noeth, München; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/13 | | Mörike-Lieder / Das holde Bescheiden [für Singstimme und Klavier, op. 62] | o.D. | HS, Bleistift, vereinzelt Textierung mit Tinte; Anlage: hs. Gliederungen nach Themen (Natur, Betrachtung, Liebe, Glaube, Rückblick); Typoskript (bestehende Reihenfolge); ohne Widmung | |
| Dep RS 58/14 | | Vision / nach dem Gedicht <i>In Duft und Reif</i> von Gottfried Keller | Herbst 1949 | HS, Partitur, Tinte; Bleistift-Entwurf; beides ohne Widmung | |
| Dep RS 58/15 | | Kantate [(Eichendorff) für Chor, Bläser und Schlagzeug, op. 49] | o.D. | HS, Partitur, Bleistift; ohne Widmung | |

| | | | | | |
|-----------------------|------------------------------------|--|---|---|---|
| Dep RS 58/16 | <i>Schoeck, Othmar</i> | Sonate für Violine & Klavier in E | 1931 (3. März 1932, vgl. Widmung) | HS, Bleistift; Widmung auf Titelblatt | Werner Reinhart / Zur Erinnerung an unsere schöne / Englandreise! / Othmar Schoeck / 3 März 1932 / (Uraufführung der Sonate) |
| Dep RS 58/17 | | Wandsbecker Liederbuch / Liederfolge nach Gedichten von Matthias Claudius, für eine Singstimme mit Klavier, op. 52 | Juli 1937 | HS, Tinte, Ziffern (Rotstift); ohne Widmung | |
| Dep RS 58/18 | | Konzert für Violoncello und Streichorchester op. 61 | o.D. | HS, Bleistift; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/19 | | Vierzehn Gesänge für eine Singstimme mit Orchester nach der Gedichtfolge <i>Lebendig begraben</i> von Gottfried Keller | o.D. | HS, Partitur, Tinte, mit farbigen Dirigiereinzeichnungen, gebunden, mit Stempel WR auf Einbandinnenseite; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/20 | | II Satz aus der Clarineten-Sonate in G / Andante espressivo (Lenau: Abendbilder II) | o.D. | HS, Tinte; Gruss anstelle Widmung am Ende der Komposition | Mit herzlichen Grüssen! / Schoeck. |
| Dep RS 58/20a | | Andante (Lenau: Abendbilder II) / Iter Satz aus der Sonate in G moll für Clarinette und Klavier [Klar-Stimme] | o.D. | HS, Abschrift Klar-Stimme von anderer Hand; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/21 | | Gaselen / Liederfolge nach Gedichten von Gottfried Keller | [1923] [UA 23.02.1924 in Winterthur, Hauskonzert Hofersaal/ Kunstmuseum] | HS, Partitur, Tinte, gebunden; Widmung auf Titelblatt | Werner Reinhart gewidmet |
| Dep RS 58/21a | | Gaselen / Liederfolge nach Gedichten von Gottfried Keller [Klar-Stimme in A] | [1924] | HS, Abschrift der Klar-Stimme in A von anderer Hand, Anm. WR: Herr Kunert / bitte nach B transponieren / (wenn möglich bis Samstag Abend) | |
| Dep RS 58/22 (2°) | | Venus / Oper in drei Akten von Armin Rüeger, op. 32 | o.D. | Kopie einer Abschrift von Breitkopf & Härtel; ohne Widmung | |
| Dep RS 58/23 | | Der Gott und die Bajadere / op. 34 [BKlar-Stimme in B] | o.D. | HS, Abschrift der Bklar-Stimme von anderer Hand; ohne Widmung | |
| Dep RS 59 (8°) | Schubert, Franz 1797–1828 | Bey dem Grabe Anselmo's | o.D. | [alter Umschlag]; HS, Tinte, mit Stempel WR | |
| Dep RS 59 (8°) | | Bey dem Grabe Anselmo's | Den 4. Nov. 1816 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 59, Beilage | Van Hoorickx, Reinhard | [EST: Briefe an Sulzer, Peter] | 16. Juli 1982 | betrifft das Schubert Autograph; Beilage: Fotokopie einer anderen Fassung des Liedes | |
| Dep RS 60 (8°) | Schumann, Robert 1810–1856 | Des Abends [für Klavier] | 18 August 1839 (2.–4. November 1943) | Faks. der HS (sw); hs. Widmung von Paul & Hilde Kletzki | Herrn / Dr. Werner Reinhart / dankbarst / Paul & Hilde Kletzki / 2.-4. November 1943. |
| Dep RS 61/1 | Seidmann, Bernhard 1891–1953 | Liebesode (Otto Erich Hartleben) | 1910 (19.3.44, vgl. Widmung) | HS, Tinte; mit Widmung auf Titelblatt | Herrn Dr. Werner Reinhart / zum 60. Geburtstag / 19.3.44 Bernhard Seidmann |
| Dep RS 61/2 | | Mannesbängen (Richard Dehmel) | 1910 (19.3.44, vgl. Widmung) | HS, Tinte; mit Widmung auf Titelblatt | Herrn Dr. Werner Reinhart / zum 60. Geburtstag / 19.3.44 Bernhard Seidmann |

| | | | | | |
|---------------------|----------------------------------|---|--|--|---|
| Dep RS 61/3 | Seidmann, Bernhard | Am Uddeler Moor (C. Fr. Wiegand) | 1915 (19.3.44, vgl. Widmung) | HS, Tinte; mit Widmung auf Titelblatt | Herrn Dr. Werner Reinhart / zum 60. Geburtstag / 19.3.44 Bernhard Seidmann |
| Dep RS 62/1 | Spörry, Robert 1878–1947 | Fantasie caucasique / partition d'orchestre | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 62/2 | | Fantasie caucasique / d'après la lecture d'une nouvelle de Gobineau / partition de piano | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 63/1 (2°) | Strauss, Richard 1864–1949 | Zweite Sonatine für 16 Bläser [Musikhandschrift] | I.: Garmisch 6. März 1944, II.: Garmisch 22. Juni 1945, III. Garmisch, 9. Januar 1944 | HS, Partitur, Tinte, gebunden (I. + II. Satz, III.); Doppelwidmung: I. auf Titelblättern beider Bände: Werner Reinhart gewidmet, II. Ende Bd. 1: Fröhliche Werkstatt / Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines Dankerfüllten Lebens. / Richard Strauss | Werner Reinhart gewidmet |
| Dep RS 63/2 | | Don Quixote (Introduzione, Tema con Variazioni e Finale) | München, den 29. Dezember 1897 (1934 Ankauf WR vom Antiquar Heinrich Eisemann FfM) | HS, Tinte, mit farbigen Einzeichnungen, gebunden; Widmung: Meinem Freunde Joseph Dupont gewidmet; Beilage: Daten zur Entstehungsgeschichte von Richard Strauss <i>Don Quixote</i> (Typoskript) | |
| Dep RS 63/3 (8°) | | Capriccio [Libretto] | 1942 (16.10.1942, vgl. Widmung) | Druck, mit hs. Widmung von RS an WR auf Titellinnenseite (recto) | Werner Reinhart / zur Erinnerung / DrRichard Strauss (!) / Baden, 16.10.42. |
| Dep RS 63/4 (2°) | | Der Bürger als Edelmann [Musikdruck] | 1912/18, (4. Juli 1928, s. Leihvermerk) | Druck; Widmung: Max Reinhardt / in Verehrung und Dankbarkeit gewidmet. / Richard Strauss [-] Hugo von Hofmannsthal; Leihvermerk vom Verlag Adolph Fürstner, tw. hs. ergänzt: Dieses Exemplar der Partitur No. [11] ist / nur [zur leihweisen Benutzung] / bestimmt. / [gestr.: Paris] Berlin, den [4. Juli 1928] / Adolph Fürstner / in Vollmacht [A. Strötzel] | |
| Dep RS 63/5 (8°) | | [EST: Notizbuch] | o.D. (Weihnachten 1945) | kleines Notizbuch, Skizzen (Tinte, Bleistift); Widmung auf Einbandinnenseite (verso), hs. Kommentar am Ende (Einbandinnenseite) | 1945 / Dr Werner Reinhart mit besten / Weihnachtswünsch en! / DrRichardStrauss (!); Hier sind ein paar Blätter / herausgerissen, die ich noch brauche! |
| Dep RS 64/1 (8°) | Strawinsky, Igor 1882–1971 | Ottetto | Biarritz-Paris- Biarritz, Aout 1922-Mai 1923 | HS, Partitur, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 64/2 | | [Titel auf Russisch; darunter frz.:] Les noces villageoises / scènes russes en deux parties avec chant et musique | 29 IX / 11 X / 1917 / Igor Strawinsky / Morges (Paris, 13 Juin 1923, vgl. Widmung) | HS, Particell, Tinte und farbig, gebunden; Widmung auf Widmungsblatt | Ce manuscrit (brouillon) / des <i>Noces</i> / est entièrement composé / en Suisse. / Je le donne en sou- / venir à mon grand / ami Werner Reinhart / en regrettant vivement / son absence aujourd'hui / à la première des <i>Noces</i> / Igor Strawinsky / Paris, 13 Juin / 1923 |

| | | | | | |
|----------------------------|-------------------------------|--|---|---|---|
| Dep RS 64/3 (8°) | <i>Strawinsky, Igor</i> | Musique pour clarinette- solo dédié à Werner Reinhart | Autumn 1918 (1918) | HS, Tinte; Widmung als Teil des Titels (Einband, Titelblatt) | Musique pour / Clarinete-Solo / et pour / Werner Reinhart / composé par / Igor Strawinsky; Musique / pour / Clarinete-Solo / dédié à / Werner Reinhart / - Morges - / Autumn 1918. |
| Dep RS 65 | Tanterl, Hans 1884–1956 | Musikalischer Bilderbogen | Juli 1933 (19.3.1934) | HS, Tinte, gebunden, Einzelstimmen beigelegt; Widmung auf letzter Seite | Herrn Doktor Werner Reinhardt (sic!), / dem verdienstvollen Gönner und Förderer / des Musiklebens der Stadt Winterthur, / zu seinem 50. Geburtstage freundlichst / gewidmet von / Hans Tanterl / I. Pauker Stadtorchester Winterthur / am 19. / 3. 1934 |
| Dep RS 65/Beilage | | [EST: Briefe an Reinhart, Werner; Widmungsbrief zum Mus. Bilderbogen] | Winterthur am 19. / 3. 1934 | HS, Tinte | |
| Dep RS 66 | Tusa, Antonio 1900–1982 | Aria nel stile religioso / (Air) für Cello und Orgel oder Pianoforte / II. Fassung op. 4 [I. Fassung als op. 1 verloren gegangen] | 1922 (9. Oktober 1929, vgl. Widmung) | HS, Tinte, Vc-Stimme beigelegt; Widmung auf Umschlaginnenseite (verso) | Dem hochgeschätzten / Herrn Werner Reinhardt (sic!) / gewidmet. / Winterthur, den 9. Oktober 1929. / (Original Manuskript) |
| Dep RS 67 | Uhlmann, Otto 1891–1980 | Sonate cis-moll für Klavier und Violine / II. Satz arrangiert für A-Clarinete und Klavier [Klarinettenstimme] | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/1 | Ulmer, Oskar 1883–1966 | Ravenna-Lieder, nach Gedichten von Hermann Hesse / op. 37 | 28. November 1932 | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/2 | | Zwei Abendlieder für eine Singstimme und Klavier, op. 42 No. 1 (G. Keller) und 2 (H. Hesse) | I. 16. Juli 1940, II. 26. Juli 1941 (15. Dezember 1942, vgl. Bittbrief) | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/2, Beilage | | [EST: Briefe an Werner Reinhart] | 15. Dezember 1942 | HS, Tinte; Bittbrief | |
| Dep RS 68/3 | | Urworte [von] Goethe / I. Dämon / für eine tiefe Singstimme und Orchester / Klavierauszug, op. 33 | o.D. | HS, Tinte, KlA; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/4 | | Zwei Lieder / Eingelegte Ruder; Requiem [von] Conrad Ferdinand Meyer, op. 17, No. 1+2 | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/5 | | Der Trinker. Zwei Gedichte von Hermann Hesse, op. 24 | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/6, Beilage | | [EST: Briefe an Werner Reinhart] | 19. Dezember 1939 | HS, Tinte; Bittbrief | |
| Dep RS 68/6,I | | Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 40 No. 1+2 (H. Hesse, Th. Storm) | I. 3. Oktober 1939, II. November 1939 | HS, Tinte; ohne Widmung | |

| | | | | | |
|---------------------|--|---|---|--|---|
| Dep RS 68/6,II | Ulmer, Oskar | Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 41 No. 2 (Goethe), op. 39 No. 2 (H. Hesse) | I. 15. Juli 1940, II. o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/7 | | Herbstlied [von] Paul Verlaine; ins Deutsche übertragen von Max Lehrs, op. 9 No. 1 | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/8 | | Vom moenschichen (!) Leben :/ aus <i>Das Stunden-Buch</i> [von] Rainer Maria Rilke, op. 41 No. 1 | 26. Juli 1940 (Dez 1940 o. Jan 1941, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Herrn Dr. Werner Reinhart mit besten Grüßen und Wünschen / zum Jahre 1941. / Oskar Ulmer |
| Dep RS 68/9 | | An meine Mutter [von] Eduard Mörike / für eine Singstimme und Klavier, op. 41, No. 1 | o.D. (19. März 1944, vgl. Widmung) | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Herrn Dr. Werner Reinhart / als Gruß zum 60. Geburtstag. / 19. März 1944 / Oskar Ulmer |
| Dep RS 68/9,Beilage | | [EST: Briefe an Werner Reinhart] | 19. März 1944 (1944) | HS, Tinte | |
| Dep RS 68/10,I | | Narrenlieder / vier Gedichte von Otto Julius Bierbaum, op. 23 | Meersburg a. Bodensee 4. Aug. 1912 (?) | HS, Tinte, mit farbigen Dirigierezeichnungen, gebunden; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/10,II | | Narrenlieder / vier Gedichte von Otto Julius Bierbaum / Klavierauszug, op. [korr.] 31 No. 1–4 | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 68/11 | | Allein [von] Hermann Hesse / für eine Singstimme und Klavier, op. 38 No. 2 | 1. August 1937 | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Herrn Dr. Werner Reinhart mit einem Dankesgruß, / von Oskar Ulmer |
| Dep RS 69 | Verdi, Giuseppe 1813–1901 | Albumblatt aus <i>La Traviata</i> [letzte Worte der sterbenden Violetta: Amami Alfredo amami quant'io t'amo amami Alfredo quant'io t'amo Addio] | | HS, Tinte, in Glas eingefasst; ohne Widmung | |
| Dep RS 70/1 (8°) | NN (Kalligraph); Wagner, Richard 1813–1883 | Manuscrit pour la ballet de Tannhäuser / ballet commandé à Wagner par l'Opera de Paris | o.D. (3.VI.44, vgl. Poststempel) | hs. Studie zu den Balletten in Wagners Tannhäuser, mit Zeichnungen und Incipits; ohne Widmung; Beilage: Quellenbeschrieb | |
| Dep RS 70/2 | Wagner, Richard 1813–1883 | Der Tannenbaum; Dors mon enfant!; Attente; Mignonne | I. Riga 1838), II.-IV. Paris 1839; Clarens 19/III 44 (vgl. Widmung) [Original 1976 im Besitz der Piermont Morgan Library, New York, Heinemann Foundation] | Kopie der HS, mit hs. Widmung auf Umschlaginnenseite (verso) | Herrn Dr. Werner Reinhart / mit den herzlichsten Glückwünschen / zum / sechzigstens Geburtstag! / Paul & Hilde Kletzki / Clarens, 19/III 44 |

| | | | | | |
|---------------------------|---------------------------------|--|---------------------------------------|---|--|
| Dep RS 70/3 | Wagner, Richard | Urkunde / obige Haare stammen aus einer Locke, die Frau C. Wagner ihrem Gemahl Herrn Richard Wagner, geb. 22. Mai 1813, nach seinem Tode (13. Februar 1883) abgeschnitten hat. | 22. Mai 1898 | Urkunde zur Provenienz, Tinte (schwarz, rot), mit aufgeklebten Bildern von Wagner lorbeer gekrönt und Putten, gesigelte Haare | Widmung an HR: C. Wagner an Sänger Fritz Friedrichs (Beckmesser), [...] Herr Fritz Friedrichs schenkte einen Teil der Locke seinem Freunde / Prof. Dr. Heinrich Bulthaupt. / Dieser gab die Haare an seinen Freund / Dr. Heinrich Kraeger. / Letzterer überliess endlich deren einige seinem Freunde & Schüler / Hans Reinhart. stud. ind. / Ausgestellt an Richard Wagners Geburtstag. 22. Mai 1898. i.J.d.H. / Hans Reinhart. Rychenberg. Winterthur. Schweiz. / Dies bescheinigen: Heinr. Bulthaupt. Fritz Friedrichs. / Heinz Kraeger. |
| Dep RS 71 | Weber, Carl Maria von 1786–1826 | Grande sonate [pour le piano-forte], op. 39 | 1816 [Ende 1. Satz] | HS, Tinte, gebunden (Leder); Besitzvermerk Sophie [Kaskiel?]: erhalten 1839 von Caroline v. Weber. / Sophie Kaskiel; ohne Widmung | |
| Dep RS 71A | | Grande sonate pour le piano-forte / op. 39 / deuxième sonate [Musikdruck] | o.D. | Druck; Widmung: A Monsieur Francois Lauska / Compositeur & Professeur de Piano à Berlin | |
| Dep RS 72/1 | Webern, Anton von 1883–1945 | Drei Volkstexte / für Gesang, Violine (auch Bratsche), Klarinette und Bassklarinette, op. 17 [Armer Sünder; Heiland, unsere Missetaten; Liebste Jungfrau] | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 72/2 | | Fünf Stücke für Orchester, op. 10 | 1911-1913 | HS, Tinte, mit farbigen Einzeichnungen, Umschlag mit Stempel WR; ohne Widmung | |
| Ms BRH 1063 | | [Stücke (Orch; op. 10,4), bei Dep RS 72] | o.D. | HS, Tinte, Besitzstempel: Biblio[thek] Rud. Hunziker St.B. Winterthur | |
| Dep RS 72/3 | | Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl / op. 14 | 1919, (Wien, März 1932, vgl. Widmung) | HS, Tinte, Partitur; Widmung auf Titelblatt | Dr Werner Reinhart / allerherzlichst / überreicht / Wien, März 1932 / von seinem / Anton Webern |
| Dep RS 72/4 (8°) / MN_707 | | Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7 [Musikdruck] | 1922 (Nov. 1922, vgl. Widmung) | Druck, mit hs. Widmung von AW an WR auf Titellinnenseite (recto) | Herrn Werner Reinhart / in herzlichster Dankbarkeit / Anton Webern / Mödling, Nov. 1922 |
| Dep RS 73/1-3 | Wolf, Hugo 1860–1903 | Italienisches Liederbuch. Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben; Spanisches Liederbuch. Führ' mich, Kind, nach Bethlehem; Spanisches Liederbuch. Und schläfst du, mein Mädchen | o.D. | HS, Tinte, III. mit farbigen Einzeichnungen, Umschlag mit Stempel WR; ohne Widmung | |
| Dep RS 74 (1°)** | Auberjonois, René 1872–1957 | [EST : Histoire du soldat. Theaterskizzen. Leinenschachtel] | 1917-1923 | Zeichnungen mit Bleistift, tw. koloriert [1. Zeichnung von IS!] | |

| | | | | | |
|---------------------|------------------------------------|---|--|---|--|
| Dep RS 75** | Strawinsky, Igor | Musique de l'Histoire du Soldat / dédiée à Werner Reinhart | 12. Sept 1918 Morges | HS, Partitur, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Musique / de / l'Histoire du Soldat / dédiée / à / Werner Reinhart / témoignage / d'une vive sympathie et / grand reconnaissance / Igor Strawinsky |
| Dep RS 76** | | Le manuscrit du Trio p/v.on, cl. & piano de l'Histoire du Soldat | Novembre 1919 Morges (26/X/[19]25) | HS, Partitur; Tinte; ohne Widmung; Beilage: Originalumschlag, mit Widmung | A Werner Reinhart / le Manuscrit du / TRIO p/V-on, Cl. & Piano / de l'Histoire du Soldat / Igor Strawinsky / Nice le 26/X/25 |
| Dep RS 77** | | Auberjonois René. | | Nur vorletzte Seite: in Passepartout bei Dep RS 74 | |
| Dep RS 77** | | Le soldat, le violon et le diable [EST: Histoire du soldat. Skizzenheft] | o.D. | HS, Skizzen, Bleistift; mit Widmung auf Titelblatt | A Werner Reinhart / Igor Strawinsky |
| Dep RS 77A** | | [Beilage aus Studienpartitur zu Histoire du soldat, Stadtbibliothek MN 2185] | o.D. | HS, Skizzen, Bleistift; ohne Widmung | |
| Dep RS 78 (8°)** | Ramuz, Charles Ferdinand 1878–1947 | Histoire du soldat / lue, jouée, dansée, et en deux parties | o.D. (1918) | HS, Textbuch, Tinte; Widmung auf Titelblatt (recto) | Histoire du soldat / à M. Werner Reinhart / hommage très dévoué et très reconnaissant / C. F. Ramuz |
| Dep RS 78A (8°)** | diverse | [Umschlag mit Miszellen, hauptsächlich zu oder von Igor Strawinsky, Charles Ferdinand Ramuz und René Auberjonois] | | Reproduktionen, Brief betr. Sulzer-Abb.; ohne Widmung | |
| Dep RS 78A,1 (8°)** | Auberjonois, René 1872–1957 | Bourg St. Maurice : comédie | | | |
| Dep RS 78A,2 (8°)** | Strawinsky, Igor | [EST: Programmheft, Städtische Bühne Heidelberg, Heft 22] Orff / der Mond; Strawinsky / die Geschichte vom Soldaten | 1959/60 | Druck; ohne Widmung | |
| Dep RS 78A,3 (8°)** | Ramuz, Charles Ferdinand | Histoire du soldat / lue, jouée et dansée / en deux parties | o.D. | 2 Druckausgaben des Textbuches (Mermod; Editions des Cahiers Vaudois Lausanne); Beilage: Zeitungsausschnitt (o.D. 1926? [Verweis auf Int. Musik-Festwochen, ZH?], o. Zeitungstitel, NZZ?); ohne Widmung | |
| Dep RS 78A,4 (8°)** | Reinhart, Werner 1884–1951 | Geschichte vom Soldaten / Verzeichnis der Requisiten und Möbel für die Uraufführung; Verzeichnis der nach Frankfurt a/M gesandten Dekorationen etc. | o.D. | Typoskripte mit hs. Einzeichnungen (Bleistift); Beilage: Nachruf Ramuz (NZZ, 27. Mai 1947) | |
| Dep RS 78A,5 (8°)** | Ramuz, Charles Ferdinand | Il m'a dit / – Répète-le! [...] | | Reproduktion aus dem hs. Textbuch | |
| Dep RS 79 (2°)** | Strawinsky, Théodore 1907–1989 | Noces et autres histoires d'après le texte russe | 1943 | 53 Tafeln; 39 cm; Zeichnungen mit Tinte, Bleistift, Farbe; ohne Widmung | |
| Dep RS 80 (8°)** | | Noces et autres histoires d'après le texte russe | o.D. | vgl. Dep RS 79; 31 Tafeln; 32 cm; [saubere] Zeichnungen mit Tinte und Farbe; ohne Widmung | |

| | | | | | |
|-------------------------|--|--|---|--|---|
| Dep RS 81 (8°)** | Strawinsky, Théodore; Ramuz, Charles Ferdinand | Noces et autres histoires / d'après le texte russe. – Neuchâtel : Aux Ides et Calendes, 1943 | 4. avril [19]43 (16 avril 1943) | Druck mit Illustrationen von TS auf Japan-Papier; hs. Widmung | exemplaire d'auteur sur Japon / imprimé pour / Monsieur Werner Reinhart / CFRamuz / avec son meilleur souvenir / Cl. 4 avril 43 / Théodore Strawinsky / Richard Heyd |
| Dep RS 82/1** | Petyrek, Felix 1892–1951 | Mit innigsten, wenngleich verfrühten Geburtstagswünschen zum 8. (18. August) 1926, variiert Dich, lieber Hans Reinhart, Dein / Felix Petyrek [Musikhandschrift] | 8. (18.) August 1926 | Sammlung von Albumblättern zum Geburtstag bzw. entstanden während der Freien Klasse, 20 Bl.: Parodien u.a. auf HR, Petyrek, Haba, Strawinsky, Casella, Grosz/Korngold; Schlussgesang (=Nationalhymne); Widmung an HR [vgl. Titel] | |
| Dep RS 82/2** | Kuile- Troxler, Meta ter 1895–1940 | Liebe Kinder, Konfirmanden, helft mir unsren Dichter schmücken | August 1926 | HS, Bleistift, ebenfalls parodistisch; Widmung an HR [Mit den allerbesten Wünschen / zum Geburtstage 1926 / M. ter Kuile] | |
| Dep RS 82/3** | Gross, Richard 1885–?? | Souvenir des Monte Maggiore | August 1926 | HS, Tinte, ebenfalls parodistisch; Widmung an HR | |
| Dep RS 82/4–5** | Gross, Richard | Allegro non troppo; Allegretto grazioso, quasi Menuetto [zwei Stücke für Klavier] | August 1926 | HS, Tinte, ebenfalls parodistisch; Widmung an HR | |
| Dep RS 82, Beilage** | NN | [Kopien über Vierte Freie Klasse von Felix Petyrek 1926, wo 82/1–5 entstanden sein dürften] | Abbazia, 15. Juli – 12. August 1926 | Kopien, Typoskript; Ablaufpläne der Freien Klasse, Repertoireliste Klavierklasse | |
| Dep RS 83 | diverse | Rychenberger Gastbuch | Weihnachten 1902 (HR an Eltern), 1903 Einbandprägung – 3. IX. 51 (10.3.1953) | Album, gebunden (braunes Leder, Eckbeschläge aus Metall), mit Musikzitaten und Zeichnungen in Tinte und Farbe | |
| Dep RS 84 | diverse | Dr. h.c. Werner Reinhart zum 60. Geburtstag / zum 19. März 1944 | 1944 (1944) | Album, gebunden (grünes Leder), mit Einklebungen (Albumblätter, Sprüche, Notenblätter, Zeichnungen in Tinte und Farbe, Photographien) | |
| Dep RS 85 | diverse | Dr. h.c. Werner Reinhart zum 60. Geburtstag / von Schweizer Komponisten und Richard Strauss | 1944 | Album mit 16 losen Albumblättern; HS; Tinte | |
| Dep RS 85/1 | Andreae, Volkmar | Geburtstagsfanfare in 60 Tönen, von drei Trompetern beim Einzug des Gratulanten im Rychenberg zu blasen | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/10 | Müller- Zürich, Paul | Canon a 3 / Wem Zeit ist wie Ewigkeit, und Ewigkeit wie Zeit, der ist befreit von allem Streit | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/11 | Rochat, Andrée | A Werner Reinhart / 19 III 44 | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/12 | Schoeck, Othmar | Ohne das Schöne, was soll der Gewinn? | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/13 | Schulthess, Walter 1894–1971 | Distichon / Wüsst ich genau, wie dies Blatt aus seinem Zweige heraus kam, schwieg ich auf ewige Zeit still: denn ich wüsste genug | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/14 | Strauss, Richard | Werner Reinhart, dem Freunde und Förderer deutscher Musik in der Schweiz | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |

| | | | | | |
|------------------|---------------------------------------|--|--|--|---|
| Dep RS 85/15 | Wehrli, Werner 1892–1944 | Spruch / Liebe: Segnender Strahl aus Reichen der ewigen Sterne! | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/16 | Wolff, Ernst Georg 1883–1962 | [EST: Trios (Fl, Klar, Fg; D-Dur)] | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/2 | Beck, Conrad | Gedulden, Gedulden, Gedulden, Gedulden unter dem Blau! Was wir dem Schweigen verschulden, macht uns das Reifen genau | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/3 | Blum, Robert 1900–1994 | Kanon / Manches Herrliche der Welt / Ist in Krieg und Streit geronnen | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/4 | Brun, Fritz 1878–1959 | [Elf Takte Noten für Klavier Solo] für Herrn W. Reinhart mit herzlichem Glückwunsch! | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/5 | Burkhard, Willy 1900–1955 | Singe, o singe dich, Seele, über den Eintag empor in die himmlischen Reiche der Schönheit | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/6 | David, Karl Heinrich 1884–1951 | Scherzino für Bass-Klarinette | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/7 | Ermatinger, Erhart 1900–1966 | Canone alla Quinta | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/8 | Gagnebin, Henri 1886–1977 | La nuit / tableau symphonique d'après Hodler [Takt 1–7] | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 85/9 | Martin, Frank 1890–1974 | Canon pour Werner Reinhart | 1944 | HS, Albumblatt, Tinte | |
| Dep RS 86/1 (8°) | Hába, Alois 1893–1973 | Vierteltonmusik und Sechsteltonmusik | 1939? (10.V.[19]39, vgl. Widmung) | Typoskript, mit hs. Widmung auf Titelblatt | Exemplar für Herrn Werner Reinhart. / Praha, 10.V.39. Alois Haba |
| Dep RS 86/2 (8°) | | Harmonische Grundlagen des Zwölftonsystems / der thematische und unthematische Musikstil; Notenbeispiele | 1939? (12.V.[19]39, vgl. Widmung) | Typoskript, mit hs. Widmung auf Titelblatt | Exemplar für Herrn Werner Reinhart. / Praha, 12.V.39. Alois Haba |
| Dep RS 87 | Reinhart, Werner | [EST: Text mit Incipits]: The British national anthem | o.D. | Typoskript, mit hs. Incipits | |
| Dep RS 88 | Erdmann, Irene | Verschwendung [für Gesang und Klavier] | Langballigau 25.6.[19]50 (20.–29.4.1951) | HS, Tinte; Widmung am Ende der Komposition | Ein Dilettantenautogramm für / Dr. Werner Reinhart / als kleines Zeichen der Dankbarkeit / für wunderschöne Tage in Muzot / 20.–29.4.1951 |
| Dep RS 88/1 (8°) | Gassner, Roman | Lieder-Sammlung / mit Begleitung der Pianoforte oder auch der Gitarre [Lieder von Fr.W. Abt, G. Donizetti, J. Küffner, Fr. Silcher etc.] | [1851] | HS, Tinte; ohne Widmung; Beilage: Inhalt der Liedersammlung (Typoskript) | |
| Dep RS 88/2 (8°) | NN | Leichte Tänze für Gitarre | o.D. | HS, Tinte; ohne Widmung | |
| Dep RS 89 (8°) | Bernoulli, Carl Albrecht 1868–1937 | Mutter Helvetia | 31. August 1933 | Typoskript; ohne Widmung | |
| Dep RS 90 (8°) | Moeschinger, Albert | Clementi-Hütte, 3000 m. ü. M. [Faksimile eines Hüttenbuches vom 9./10. März 1940] | 9./10. März 1940 | Faks. der HS; hs. Widmung von Albert Moeschinger, Willy Burkhard, Fritz Brun | Herrn Werner Reinhart zugeeignet |

| | | | | | |
|--------------------|---|---|---|---|---|
| Dep RS 91 (8°) | [Lutz, Armin?] | Aus den Erinnerungen (!) eines alten Musikers | o.D. | HS, Tinte, Ledereinband; Widmung am Ende des Bandes | |
| Dep RS 92 (8°) | Rilke, Rainer Maria 1875–1926 | Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth | o.D. | Faks. des. hs. Textes; ohne Widmung | |
| Dep RS 92A (8°) | | [EST: Briefe an Kalckreuth, Bertha von] | 9. Juny 1909 | Faks. des. hs. Briefes; ohne Widmung | |
| Dep RS 93 | Musik- kollegium Winterthur | Zur Erinnerung an den sechzigsten Geburtstag von Dr. hc. Werner Reinhart 19. März 1944 | 1944 (1944) | Druck; Gesamtdruck als Widmung | |
| Dep RS 94 (1°) | Strawinsky, Théodore | Pétrouchka / [49 Gouaches für die Juni- Festwochen 1944 in Zürich] | 1944 (1944?) | Farbzeichnungen; mit Stempel WR (verso); ohne Widmung | |
| Dep RS 95 | Hufschmid, Gustav A. 1890–?? | Raumkunst für die Villa des Herrn Werner Reinhart, Römerstrasse in Winterthur | 1918–19 | Entwürfe für Bibliothek, Halle, Esszimmer, Wohnzimmer, Schlafzimmer; Bleistift, Tinte, Farbe | |
| Dep RS 96/1 | Goetz, Hermann | [EST: Bleistift von Hermann Goetz] | verschollen | | |
| Dep RS 96/2 | Schoeck, Othmar | [EST: Taktstock, mit der Othmar Schoeck Februar 1932 in London die Elegie dirigierte] | | | |
| Dep RS 96/3 | NN | [EST: Taktstock] | | | |
| Dep RS 96/4 | Weber, Carl Maria von | [Schachtel:] C. M. von Weber's hair, cut off the day he died / June 5, 1826 | June 5. 1826 (30.3.1935) | Haarlocke Webers, dazu: Brief (30.3.1935) von Ernst Jutrosinski mit Zitat aus Catalogue Raisonné | |
| Dep RS 96/5 | Reinhart, Theodor 1849–1919 | [Schachtel:] Froehliche Hochzeitsstimmung [für Klavier Solo] | 21ter Mai [18]69 | HS, Tinte; Widmung an Charlotte | |
| Dep RS 97 (8°) | Meyer, Karl Alfons 1883–1969 | Ueber Yggdrasil und Lebensbäume | Kilchberg, 18.3.1945, vgl. Widmung] | Typoskript; Widmung auf Titelblatt | Dem herzlich verehrten Herrn Dr. Werner / Reinhart zu seinem Geburtstag 1945 ge- / widmet |
| Dep RS 98/1 | Gamper, Gustav 1873–1948 | Für Werner Reinhart an Weihnachten 1936 | Weihnachten 1936 | HS, Tinte; Widmung auf Titelblatt | Für Wener / Reinhart / an Weihnachten 1936 |
| Dep RS 98/2 | | Dank an Savitri | o.D. | HS, Tinte; ohne explizite Widmung | |
| Dep RS 98/3 | Gamper, Margrit ; Gamper, Gustav | Wunsch / Margrit Gamper. Heimerde / Gustavus | 19.3.1940 | HS, Tinte; Widmungen jeweils am Ende der Dichtungen | In steter Verehrung / Ihre / Margrit Gamper; Stimmungsbild und Gedanken in der / Landschaft bei Thun - Kurz nach / Beginn des neuen Weltkrieges / Dir, Lieber Werner, / zum Gruß an Deinem Geburtstag / am 19. März / 1940 / Dein alter Freund / Gustavus |
| Dep RS 98/4 | Gamper, Gustav | [EST: Muse ; Penaten ; Krypta] | [19.3.1934] | HS, Tinte; Widmung auf S. 3 | Seinem lieben Werner Reinhart / zum fünfzigsten Geburtstag / gewidmet / in treu verehrender Freundschaft / von Gustav Gamper |
| Dep RS 98/5 | diverse | Donegal | o.D. | HS, Tinte, gebunden; Texte von Gamper; Widmung an WR und Burte | An die Freunde und Weg-Gefährten / Werner Reinhart / und / Hermann Burte |

| | | | | | |
|-----------------|---------------------------------|------------------------------------|------------------------|--|--|
| Dep RS 99 | Reinhart, Werner | Sammlung W. R. Winterthur | o.D. | Typoskript, mit hs. Bemerkungen (Bleistift); wohl Verzeichnis bei einer Ausstellung, da wichtige Werke fehlen | |
| Dep RS 100 (2°) | Rüegg, Ernst Georg 1883–1948 | Die Fünf Gesänge aus Wald und Ried | 1923 (1923) | Zeichnungen mit Tinte, Farbe, hs. Erläuterungen; Beilage: Typoskript Text; Widmung auf Blatt 1a | Herrn Werner Reinhart / zugeeignet / vom Verfasser / im Ried / 1923; S. 7: Die Muse, im Ried plötzlich erscheinend, verbietet / dem Dichter zu jagen, wohl aber rät sie / IHM seine Verse einem Musikverständigen / anzuvertrauen, der wohl wisse: / ob der Klang gut sei. |
| Dep RS 101 | diverse | Gästebuch Muzot | Winter 1921/22 (1951?) | Album, gebunden (braunes Leder, Eckbeschläge aus Metall), mit Musikzitaten in Tinte; erster Eintrag von Rainer Maria Rilke | In diesem Haus der Blonay, de la Tour, / de Manthèys -, war, da nach langer / Reise / sein Leben neu begann, noch vor dem Herrn / der Gast zu Haus. Die deutet, der's erfuhr: / der Gast sei stets das Blühn in diesem / Hause, / der späte Herr, in seiner Frucht, der Kern. / dem Lehens-Herrn / am Ausgang des wunderbar gewährten / Winter 1921/22. / Rainer Maria Rilke |

* Möglichst nah am Originalwortlaut.

** Dep RS 74–82: Nachlass von Hans Reinhart; enthält Widmungen an Werner Reinhart.

7.3 Aufführungslisten

A Paul Sacher als Dirigent in Winterthur

(Zusammengestellt aus FS MKW II, S. 303, 356f.; Programmzetteln, CH-Wmka.)

13. Dezember 1939

Solist: Walther Giesecking (Klavier)

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 49 „La passione“, f-Moll, Hob I:49

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 27, B-Dur, KV 595

Burkhard, Willy: *Hymnus* für Orchester, op. 57

Strauss, Richard: Burleske für Klavier und Orchester, d-Moll, o.op. 85

20. Dezember 1944

Solisten: Rudolf am Bach (Klavier), Egon Parolari (Oboe), Georges Coutelen (Klarinette),
André Eby (Fagott), Hans Will (Horn)

Burkhard, Willy: *Sinfonie in einem Satz*, op. 73

Martinů, Bohuslav: Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken, H 271

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzertante Sinfonie für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und
Orchester, Es-Dur, KV 297b

08. Februar 1950

Solisten: Béla Siki (Klavier), Rudolf am Bach (Klavier), Peter Speiser (Klavier)

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 53 „L’Impériale“, D-Dur, Hob I:53

Liszt, Franz: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-Dur

Burkhard, Willy: *Die schwarze Spinne*, Suite für Orchester, op. 80a

Martinů, Bohuslav: *Concerto grosso per orchestra da camera*

07. November 1951

Solist: Georges Coutelen (Klarinette)

Honegger, Arthur: *Suite Archaique*, H 203

Veress, Sandor: Vier transsylvanische Tänze

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Klarinette und Orchester, A-Dur, KV 622

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 67, F-Dur, Hob I:67

11. März 1953

Solist: Hansheinz Schneeberger (Violine)

Bach, Johann Sebastian: Suite (Ouvertüre) für Orchester Nr. 3, D-Dur, BWV 1068

Martin, Frank: Konzert für Violine und Orchester

Honegger, Arthur: Sinfonie Nr. 4 „Deliciae Basiliensis“, H 191

02. März 1955

Solist: Elsa Cavelti (Alt)

Martin, Frank: *Der Cornet*, nach der Dichtung von Rainer Maria Rilke „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ für Alt und Kammerorchester

10. April 1957

Solisten: Martin Würmli (Flöte), Egon Parolari (Englischhorn), Margrit Weber (Klavier)

Honegger, Arthur: Sinfonie Nr. 3 „Liturgique“, H 186

Honegger, Arthur: *Concerto da camera* für Flöte, Englischhorn und Streichorchester, H 196

Honegger, Arthur: Concertino für Klavier und Orchester, H 55

Honegger, Arthur: *Pacific 2.3.1.*, mouvement symphonique Nr. 1, H 53

03. Februar 1960

Solisten: Herbert Handt (Tenor), Domenico Ceccarossi (Horn)

Strawinsky, Igor: *Ode*, Triptychon für Orchester

Britten, Benjamin: Serenade für Tenor, Horn und Streicher, op. 31

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Horn und Orchester Nr. 3, Es-Dur, KV 447

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 87 „6. Pariser“, A-Dur, Hob I:87

14. November 1962

Solisten: John Mitchinson (Tenor), Rudolf am Bach (Klavier)

Britten, Benjamin: *Les Illuminations*, Gesänge für Tenor und Orchester, nach Gedichten von Arthur Rimbaud, op. 18

Strawinsky, Igor: *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*

Strawinsky, Igor: *Symphony in Three Movements*

29. November 1967

Solisten: Madeleine Baer (Sopran), Kurt Huber (Tenor), Kurt Widmer (Bariton)

Honegger, Arthur: Sinfonie Nr. 2 für Streicher und Trompete, H 153

Strawinsky, Igor: *Pulcinella*, Ballett in einem Akt für Sopran, Tenor, Bass und Orchester

B 1 Walter Braunfels als Komponist und Interpret in Winterthur und Zürich (Auswahl)

(Zusammengestellt aus Programmzetteln und Briefbeständen, CH-Wmka; FS MKW II.
In eckigen Klammern wurden Aufenthalte oder Besonderheiten zu den Aufführungen vermerkt.)¹

02. Juni 1910 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Offenbarung Johannis, op. 17

[Werner Reinhart als Zuhörer.]

23. Januar 1918 (Winterthur)

Leitung: Ernst Radecke

Serenade, op. 20

28./29. Januar 1918 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Drei chinesische Gesänge, op. 19

19. März 1919 (Winterthur)

Leitung: Walter Braunfels

Solist: Paul Moeckel (Klavier)

Konzert für Klavier und Orchester, op. 21

Vermutl. Ende März 1919 (Winterthur)

Solist: Walter Braunfels

Klavierabend Musikkollegium Winterthur [Programm unklar]

19./20. Januar 1920 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Phantastische Erscheinungen, op. 25 (UA)

[Braunfels hält sich vom 14. bis 20. Januar 1920 in Zürich auf und ist bei den Proben anwesend.]

23. Januar 1920 (Winterthur)

Solist: Walter Braunfels

Klavierabend Musikkollegium Winterthur, Werke von Bach und Beethoven

[Braunfels ist vom 21. bis 26. Januar 1920 zu Gast im Rychenberg.]

¹ Für die Hinweise zu einigen Braunfels-Aufführungen in Zürich sei Iris Eggenschwiler herzlich gedankt.

25. Januar 1920 (Winterthur)

Leitung: Walter Braunfels

Solist: Walter Braunfels

Serenade, op. 20

Drei chinesische Gesänge, op. 19

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 23, A-Dur, KV 488

(Leitung: Ernst Wolters)

[Braunfels ist vom 21. bis 26. Januar 1920 zu Gast im Rychenberg.]

Vermutl. 26. Mai 1920 (Winterthur)

Solist: Walter Braunfels

Klavierabend Musikkollegium Winterthur [Programm unklar]

16. März 1921 (Winterthur)

Leitung: Walter Braunfels

Phantastische Erscheinungen, op. 25

22. April 1922 (Winterthur)

Solist: Walter Braunfels

Präludien für Klavier solo, op. 33

[„veritable ‚Ur‘-Aufführung“ der Präludien op. 33]

27./28. November 1922 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Serenade, op. 20

[Aufenthalt in Winterthur und Zürich. Am 28. November vermutl. Klavierabend Musikkollegium Winterthur.]

30. November 1922 (Winterthur)

Leitung: Arnold Schönberg

Pierrot lunaire (CH-EA)

[Schönberg zu Gast im Rychenberg, Braunfels von Zürich aus Zuhörer.]

Vermutl. September 1923 (Winterthur/Zürich)

[Aufenthalt bei Familie Rudolph in Zürich, privates Musizieren im Rychenberg.]

14./15. Februar 1927 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Präludium und Fuge für grosses Orchester, op. 36

07. Dezember 1929 (Winterthur)

Leitung: Ernst Wolters

Konzert für Orgel, Orchester und Knabenchor, op. 38

[op. 38 zuvor in Zürich aufgeführt.]

10. Januar 1931 (Winterthur)

Leitung: Ernst Wolters

Der gläserne Berg, op. 39b (Orchestersuite)

06. April 1932 (Winterthur)

Leitung: Hermann Scherchen

Präludium und Fuge für Orchester, op. 36

07. Dezember 1932 (Winterthur)

Leitung.: Hermann Scherchen

Solist: Hermann Schey (Bariton)

An die Parzen, op. 27/1

06. Dezember 1933 (Winterthur)

Leitung: Walter Braunfels

Solist: Oskar Kromer (Viola)

Schottische Fantasie, op. 47 (UA)

02. Dezember 1936 (Winterthur)

Leitung: Hermann Scherchen

Orchestersuite op. 48 (UA)

05./06. April 1937 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Serenade, op. 20

21. Dezember 1938 (Winterthur)

Leitung: Ernst Wolters

Serenade, op. 20 (anstelle der geplanten Ausschnitte aus *Die Vögel*)

17. Januar 1939 (Zürich)

Leitung.: Volkmar Andreae

Drei chinesische Gesänge, op. 19

26. April 1947 (Winterthur)

Solisten: Peter Rybar (Violine), Clemens Dahinden (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Streichquartett Nr. 1 „Verkündigung“, op. 60

25. Januar 1948 (Winterthur)

Leitung: Oskar Kromer

Serenade, op. 20

01. Februar 1949 (Zürich)

Leitung: Volkmar Andreae

Solistin: Inge Borkh

Ouvertüre zur Oper „Brambilla“ op. 12

Der Tod der Kleopatra, Szene für Sopran und Orchester (CH-EA) op. 59

02. Februar 1949 (Winterthur)

Solisten: Peter Rybar (Violine), Clemens Dahinden (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello), Carlheinz Jucker (Violoncello)

Quintett, op. 63

27. Mai 1953 (Winterthur)

Solisten: Peter Rybar (Violine), Clemens Dahinden (Violine), Heinz Wigand (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Streichquartett Nr. 3, op. 67 (UA)

13. Oktober 1954 (Winterthur)

Solisten: Peter Rybar (Violine), Clemens Dahinden (Viola), Heinz Wigand (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Streichquartett Nr. 1 „Verkündigung“, op. 60

16. Oktober 1960 (Winterthur)

Leitung: Clemens Dahinden

Das Spiel von der Auferstehung des Herrn, op. 72

B 2 Heinrich Kaminski als Komponist in Winterthur

(Zusammengestellt aus Programmzetteln und Briefbeständen, CH-Wmka; FS MKW II.)

11. November 1922

Solisten: Felix Berber (Violine), Anton Huber (Violine), Valentin Härtl (Viola), Philipp Haas (Viola), Johannes Hegar (Violoncello)

Streichquintett, fis-Moll

07. Dezember 1924

Leitung: Hermann Dubs

Solist: Ernst Isler

Drei Choräle

O Herre Gott, Motette für achttimmigen gemischten Chor a cappella

Toccata für Orgel über den Choral „Wie schön leucht’ t uns der Morgenstern“

02. Februar 1925

Solisten: Beatrice Bentz (Violine), Hilde Schirmer (Violine), Gertrud Flügel (Viola), Lena von Hippel (Violoncello)

Streichquartett, F-Dur

26. September 1925

Leitung: Hermann Dubs

Solisten: Karl Matthaei (Orgel), Ilona Durigo (Alt)

Das Wessobrunner Gebet für Alt und Orgel

Der 130. Psalm, Motette für gemischten Chor a cappella

Der Mensch, Motette für Altsolo und sechsstimmigen gemischten Chor a cappella

O Herre Gott, Motette für achttimmigen gemischten Chor a cappella

Aus den *Sechs Chorälen* (1918/19): „O Jesulein süß“; „Vergiss mein nicht“; „Es ist vollbracht“; „Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte“; „Die liebe Sonne“; „Der Tag ist hin“

Choralsonate für Orgel

Toccata für Orgel über den Choral „Wie schön leucht’ t uns der Morgenstern“

Zwei Madrigale nach alten Volksliedern: „Ich wöllt, dass ich doheime wär“; „Wiegenlied der Hirten“

10. November 1926

Leitung: Hermann Scherchen

Concerto grosso für Doppelorchester

01. Juni 1927

Solisten: Walter Kägi (Violine), Ernst Wolters (Violine), Albert Bertschmann (Viola),
Lennart von Zwegberg (Violoncello)

Streichquartett, F-Dur

23. November 1927

Leitung: Scherchen, Hermann

Solisten: Clara Wirz-Wyss (Sopran), Albert Bertschmann (Viola)

Magnificat für Solo-Sopran, Solo-Bratsche, Orchester und kleinen Fernchor

10. Dezember 1927

Solisten: Ernst Wolters (Violine), Albert Bertschmann (Viola), Antonio Tusa (Violoncello),
Emil Schenk (Klarinette), Karl Würkner (Horn)

Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Violoncello

29. August 1928

Solisten: Mina Rüegger-Barrenscheen (Violine), Karl Matthaei (Orgel)

Canzona für Violine und Orgel

08. Dezember 1928

Solisten: Ernst Wolters (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello), Emil
Schenk (Klarinette), Karl Würkner (Horn)

Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Violoncello

12. Februar 1930

Leitung: Franz von Hoesslin

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Josef Máca (Violine), Oskar Kromer (Viola), Luigi
Bassi (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Fuge aus dem *Werk für Streichorchester*

20. Mai 1930

Solist: Karl Matthaei (Orgel)

Drei Choralvorspiele: „Wir glauben all an einen Gott“; „Vater unser im Himmelreich“;
„Morgenglanz der Ewigkeit“

08. Mai 1931

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Ernst Wolters (Violine), Oskar Kromer (Viola), Luigi
Bassi (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Streichquintett, fis-Moll

09. Dezember 1931

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Ernst Wolters (Violine), Oskar Kromer (Bratsche), Antonio Tusa (Violoncello)

Präludium und Fuge über den Namen ABEGG für Streichquartett

19. Dezember 1931

Solisten: Nina Nüesch-Berger (Alt), Karl Matthaei (Orgel)

Das Wessobrunner Gebet für Alt und Orgel

Toccata für Orgel über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“

17. Januar 1932

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Ernst Wolters (Violine), Oskar Kromer (Bratsche), Antonio Tusa (Violoncello)

Präludium und Fuge über den Namen ABEGG für Streichquartett

03. Juni 1932

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Karl Matthaei (Orgel)

Präludium und Fuge für Violine und Orgel, a-Moll

09. November 1932

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Georg Kertész (Violine), Karl Matthaei (Cembalo)

Musik für zwei Violinen und Cembalo

13. Juni 1933

Solist: Karl Matthaei (Orgel)

Choralsonate, C-Dur

28. Februar 1934

Leitung: Hermann Scherchen

Dorische Musik für Orchester

26. September 1934

Solist: Oskar Kromer (Viola)

Präludium und Fuge für Bratsche solo

31. Januar 1935

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Max Bertrand (Violine), Karl Matthaei (Orgel)

Musik für zwei Violinen und Cembalo

25. September 1936

Solist: Matthaei, Karl (Orgel)

Choralsonate, C-Dur

Choralvorspiel: „Vater unser im Himmelreich“

Toccata für Orgel über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“

03. März 1937

Leitung: Heinrich Kaminski

Solisten: Amalie Merz-Tunner (Sopran), Oskar Kromer (Viola)

Magnificat für Solo-Sopran, Solo-Bratsche, Orchester und kleinen Fernchor

21. März 1937

Leitung: Heinrich Kaminski

Solist: Walter Rehberg (Klavier)

Orchesterkonzert mit Klavier

22. September 1937

Solist: Karl Matthaei (Orgel)

Orgelchoral: „Wir glauben all an einen Gott“

02. Februar 1938

Leitung: Hermann Scherchen

Concerto grosso für Doppelorchester

12. November 1939

Solist: Karl Matthaei (Orgel)

Andante für Orgel

Toccata und Fuge für Orgel

26. Juni 1940

Solisten: Antonio Tusa (Violoncello), Walter Rehberg (Klavier)

Musik für Violoncello und Klavier

14. Januar 1942

Solisten: Vermutl. Winterthurer Streichquartett (Vgl. Konzert vom 17. Januar 1932)

Präludium und Fuge über den Namen ABEGG für Streichquartett

10. Juni 1942

Solisten: Elisabeth Gehri (Alt), Oskar Kromer (Bratsche), Karl Matthaei (Orgel)

Das Wessobrunner Gebet für Alt und Orgel

Präludium und Fuge für Bratsche allein

Toccata für Orgel über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“

9. Dezember 1942

Leitung: Hermann Scherchen

Tanzdrama für Orchester

22. September 1943

Solist: Karl Matthaei (Orgel)

Toccata und Fuge für Orgel

17. Januar 1945

Leitung: Hermann Scherchen

Solisten: Mabella Ott-Penetto (Alt), Peter Rybar (Violine)

In Memoriam Gabrielae für Orchester, eine Solovioline und eine Altstimme

25. September 1946

Leitung: Hermann Dubs

Solisten: Armin Lutz (Violine), Karl Matthaei (Orgel)

Der 130. Psalm, Motette für gemischten Chor a cappella: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (1912)

Andante für Orgel, es-Moll (1939)

Aus den *Sechs Chorälen* für gemischten Chor a cappella: „Der Tag ist hin“; „Es ist vollbracht“

Präludium und Fuge für Violine und Orgel, a-Moll (1929)

Toccata für Orgel über den Choral «Wie schön leucht't uns der Morgenstern»

17. Juni 1953

Solisten: Heinz Wigand (Viola), Karl Matthaei (Orgel)

Präludium und Fuge für Bratsche allein

Toccata für Orgel über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“

04. September 1957

Solisten: Armin Lutz (Violine), Karl Richter (Orgel)

Präludium und Fuge für Violine und Orgel, a-Moll

12. April 1968

Solisten: Verena Gohl (Alt), Erich Vollenwyder (Orgel)

Triptychon, Drei Gesänge für Alt und Orgel

06. Mai 1972

Leitung: Willi Gohl

Solisten: Eva Csapò (Sopran), Marcel Gross (Viola)

Magnificat für Solosopran, Solobratsche, Gemischten Chor und Orchester

20. April 1984

Solisten: Hans Som (Bass), Bernhard Billeter (Orgel)

Triptychon, Drei Gesänge für Alt oder Bariton und Orgel

16. Dezember 1989

Leitung: Mark-Andreas Schlingensiepen

Solisten: Katharina Beidler (Sopran), Thomas Usteri (Viola)

Magnificat für Solosopran, Solobratsche, Gemischten Chor und Orchester

19. Mai 1990

„Die Kammermusiker Zürich“

Streichquintett, fis-Moll

B 3 Franz von Hoesslin als Interpret und Komponist in Winterthur

(Zusammengestellt aus Programmzetteln und Briefbeständen, CH-Wmka; FS MKW II.)

27. Oktober 1923

Leitung: Franz von Hoesslin

Solistin: Erna von Hoesslin (Alt)

Hoesslin, Franz von: Drei Kammerstücke für kleines Orchester

Mahler, Gustav: *Kindertotenlieder* für Solostimme und Orchester

Brahms, Johannes: Sinfonie Nr. 4, e-Moll, op. 98

25. November 1925

Leitung: Franz von Hoesslin

Solist: Robert Casadesus (Klavier)

Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zur Oper *Oberon*

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 26, D-Dur, KV 537

Chopin, Frederic: Scherzo Nr. 3 für Klavier solo, cis-Moll, op. 39

Ravel, Maurice: *Jeux d'eau*

Debussy, Claude: *L'isle joyeuse*

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 5, c-Moll, op. 67

19. Februar 1927

Leitung: Franz von Hoesslin

Solistin: Irma Schaichet (Klavier)

Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1, b-Moll, op. 23

Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch: Sinfonie Nr. 5, e-Moll, op. 64

21. März 1928

Leitung: Franz von Hoesslin

Solist: Hermann Schey (Bariton)

Bruckner, Anton: Sinfonie Nr. 7, E-Dur, WAB 107

Pfitzner, Hans: Zwei Gesänge für Bariton und Orchester: *Lethe*, op. 37; *Herr Oluf*, op. 12

Mahler, Gustav: Zwei Gesänge für Bariton und Orchester: „Der Tamboursg'sell“, „Revelge“

Wagner, Richard: Ouvertüre zur Oper *Tannhäuser*

12. Februar 1930

Leitung: Franz von Hoesslin

Solisten: Eva Kötscher-Welti (Sopran), Joachim Röntgen (Violine), Josef Máca (Violine), Oskar Kromer (Bratsche), Luigi Bassi (Bratsche), Antonio Tusa (Violoncello), Werner Burren (Flöte), Edmund Matter (Flöte), Karl Matthaei (Cembalo), Fritz Roland (Kontrabass)

Kaminski, Heinrich: Fuge aus dem *Werk für Streichorchester*

Bruhns, Nicolaus: *Der 100. Psalm* für Sopran und Kammerorchester
Bach, Johann Sebastian: Zwei Arien für Sopran: „Schafe können sicher weiden“,
„Angenehmer Zephyrus“
Schumann, Robert: Sinfonie Nr. 1, B-Dur, op. 38

16. Dezember 1931

Leitung: Franz von Hoesslin
Solist: Artur Schnabel (Klavier)
Beethoven, Ludwig van: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5, Es-Dur, op. 73
Schubert, Franz: Sinfonie Nr. 8, C-Dur, D 944

06. März 1935

Leitung: Franz von Hoesslin
Solist: Walter Rehberg (Klavier)
Brahms, Johannes: Konzert Nr. 1 für Klavier und Orchester, d-Moll, op. 15
Bruckner, Anton: Sinfonie Nr. 5, B-Dur, WAB 105 („Originalfassung“)

27. Oktober 1937

Leitung: Franz von Hoesslin
Solist: Emanuel Feuermann (Violoncello)
Schubert, Franz: Sinfonie Nr. 8, C-Dur, D 944
Bach, Johann Sebastian: Suite für Violoncello solo Nr. 6, D-Dur, BWV 1012
Weber, Carl Maria von: Konzertstück „Grand Pot-Pourri“ für Violoncello mit
Orchesterbegleitung, op. 20
Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zur Oper *Der Freischütz*, op. 77

17. Dezember 1941

Leitung: Franz von Hoesslin
Solist: Walter Frey (Klavier)
Wagner, Richard: Ouvertüre zur Oper *Der fliegende Holländer*
Brunner, Adolf: Partita für Klavier und Orchester
Weber, Carl Maria von: Konzertstück für Klavier und Orchester, f-Moll, op. 79
Schumann, Robert: Sinfonie Nr. 4, d-Moll, op. 120

15. November 1944

Leitung: Franz von Hoesslin
Solist: Peter Rybar (Violine)
Brahms, Johannes: Variationen für Orchester über ein Thema von Joseph Haydn, B-Dur, op.
56a
Strawinsky, Igor: *Concerto en Ré* für Violine und Orchester
Dvorak, Antonin: Sinfonie Nr. 8 „Englische“, G-Dur, op. 88

24. September 1947

Leitung: Oskar Kromer

Solistin: Gertrud Pfenninger-Rihs (Alt)

Hoesslin, Franz von: *Triptychon* für Alt und Orchester

C Richard Strauss als Komponist und Dirigent in Winterthur (bis 1952)

(Zusammengestellt aus Programmzetteln und Briefbeständen, CH-Wmka; FS MKW II.)

03. März 1897

Leitung: Ernst Radecke

Serenade für 13 Blasinstrumente, op. 7

01. Februar 1899

Solisten: Clara Schäffer (Mezzosopran), Ernst Radecke (Klavier)

Allerseelen, op. 10/8

16. Januar 1901

Solisten: Ernst Radecke (Klavier), Franz Bach (Violine), Arthur Nosek (Bratsche),
Werner Düwell (Violoncello)

Klavierquartett, op. 13

21. Februar 1901

Solisten: Elvira Lom (Gesang), Ernst Radecke (Klavier)

Ständchen, op. 17/2

20. Januar 1902

Leitung: Ernst Radecke

Don Juan, op. 20

19. März 1902

Solisten: Emilie Welte-Herzog (Gesang), Ernst Radecke (Klavier)

Schlagende Herzen, op. 29/2

09. November 1902

Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28

16. Januar 1903

Solisten: Elise Buff (Alt), Ernst Radecke (Klavier)

Ach Lieb, ich muss nun scheiden, op. 21/3

28. Januar 1903

Solisten: Anton Sistermans (Bariton), Ernst Radecke (Klavier)

Ach, weh mir unglücklichem Mann, op. 21/4

18. Februar 1903

Leitung: Ernst Radecke

Tod und Verklärung, op. 24

11. November 1903

Solisten: Robert Spörry (Tenor), Ernst Radecke (Klavier)

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

27. Dezember 1903

Solisten: Helene Weise (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Wiegenlied, op. 41/1

13. Januar 1904

Solisten: Franz Bach (Violine), Ernst Radecke (Klavier)

Sonate für Violine und Klavier, op. 18

25. Februar 1904

Leitung: Ernst Radecke

Solisten: Clara Nadler-Caflisch (Alt), Ernst Radecke (Klavier)

Madrigal, op. 15/1

14. März 1904

Leitung: Ernst Radecke

Solisten: Heinrich Bruns (Tenor), Frédéric Lamond (Klavier)

Tod und Verklärung, op. 24

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

24. März 1904

Leitung: Ernst Radecke

Solist: Alfred Flury (Tenor)

Freundliche Vision, op. 48/1

18. Januar 1905

Leitung: Ernst Radecke

Auszug aus *Feuersnot*, op. 50

16. Februar 1905

Solisten: Piet Deutsch (Bariton), Ernst Radecke (Klavier)

Ich trage meine Minne, op. 32/1

09. November 1905

Solisten: Clara Wyss (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Heimkehr, op. 15/5

02. März 1906

Solisten: Emilie Welti-Herzog (Gesang), Ernst Radecke (Klavier)

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

28. März 1906

Leitung: Ernst Radecke

Solist: Franz Fitzau

Hymnus, op. 33/3

26. Dezember 1906

Solisten: Berta Weilenmann-Pauk (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Allerseelen, op. 10/8

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

21. Februar 1907

Solistin: Elisabeth Steffan (Gesang), Ernst Radecke (Klavier)

Cäcilie, op. 27/2

06. November 1907

Leitung: Ernst Radecke

Solist: Carl Scheidemantel (Bariton)

Hymnus, op. 33/3

Pilgers Morgenlied op. 33/4

12. Dezember 1907

Solisten: Helene Weise (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Ständchen, op. 17/2

08. Januar 1908

Solisten: Tilly Koenen (Alt), Ernst Radecke (Klavier)

Befreit, op. 39/4

Cäcilie, op. 27/2

20. Februar 1908

Solisten: Adele Block (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Zueignung, op. 10/1

18. März 1909

Solisten: Emmy Gysler (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Wenn..., op. 31/2

25. März 1909

Solisten: Emmy Gysler (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

19. Dezember 1909

Leitung: Ernst Radecke

Solistin: Johanna Dick (Sopran)

Gesang der Apollopriesterin, op. 33/2

22. Februar 1911

Leitung: Ernst Radecke

Tod und Verklärung, op. 24

24. März 1911

Solisten: [...] Rebsamen (Gesang), Eduard Ehram (Klavier)

Traum durch die Dämmerung, op. 29/1

03. November 1911

Leitung: Karl Pécsi

Rosenkavalier-Walzer

13. Dezember 1911

Leitung: Ernst Radecke

Solisten: Franz Steiner (Bariton), Ernst Radecke (Klavier)

Befreit, op. 39/4

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

Bläuersuite, op. 4

18. Januar 1912

Solisten: Ella Becht, Heinz Hanitsch (Klavier)

Ich trage mein Minne, op. 32/1

Ständchen, op. 17/2

25. Januar 1912

Solisten: Alice Baumgartner (Sopran), Rudolf Müller (Klavier)

Allerseelen, op. 10/8

12. Dezember 1912

Leitung: Ernst Radecke

Solisten: Karl Backhans (Horn), Helene Reinmöller (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Konzert für Horn und Orchester, op. 11

Ständchen, op. 17/2

09. Januar 1913

Solisten: Anna Stutz (Alt), Ernst Radecke (Klavier)

Zueignung, op. 10/1

Cäcilie, op. 27/2

05. Februar 1914

Solisten: Ella Becht (Sopran), Paul North (Klavier)

Ruhe meine Seele, op. 27/1

25. März 1914

Leitung: Ernst Radecke

Solist: Julius Elmer (Orgel)

Festliches Präludium für grosses Orchester und Orgel, op. 61

30. März 1914

Solisten: Julia Baumgartner (Sopran), Heinz Hanitsch (Klavier)

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

19. November 1914

Meyer-Verena, Else (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Freundliche Vision, op. 48/1

Ständchen, op. 17/2

20. Dezember 1914

Solisten: Helene Reinmöller (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Befreit, op. 39/4

30. März 1915

Solisten: Heidi Ott (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Du meines Herzens Krönelein, op. 21/2

15. Februar 1917

Solisten: Magda Steuri (Sopran), Ernst Radecke (Klavier)

Cäcilie, op. 27/2

Du meines Herzens Krönelein, op. 21/2

Ständchen, op. 17/2

26. Dezember 1917

Solisten: Albert Weil (Gesang), Ernst Radecke (Klavier)

Ständchen, op. 17/2

23. Januar 1918

Leitung: Ernst Radecke

Solistin: Wera Schapira (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

19. März 1919

Leitung: Ernst Radecke

Tod und Verklärung, op. 24

22. Februar 1921

Leitung: Ernst Wolters

Der Bürger als Edelmann, op. 60

06. April 1921

Leitung: Otto Uhlmann

Solistin: Anny Eisele (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

06. Dezember 1922

Leitung: Oskar Disler

Macbeth, op. 23

16. Januar 1924

Leitung: Walter Reinhart

Tod und Verklärung, op. 24

16. Februar 1924

Leitung: Hermann Scherchen

Tanzsuite aus Klavierstücken von Francois Couperin, o.op. 107

03. Juli 1924

Solisten: Ernst Wolters (Violine), Joseph Fanti (Klavier)

Sonate für Violine und Klavier, op. 18

28. September 1924

Solistin: Anni von Stankiewicz (Klavier)

Sonate für Klavier, h-Moll, op. 5

26. November 1824

Leitung: Volkmar Andreae

Suite aus *Der Bürger als Edelmann*, op. 60

12. Februar 1925

Leitung: Ernst Wolters

Tanzsuite aus Klavierstücken von Francois Couperin, o.op. 107

07. Oktober 1925

Leitung: Ernst Wolters

Solist: Joseph Fanti (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

19. Dezember 1926

Leitung: Ernst Wolters

Solist: Joseph Fanti (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

11. Januar 1928

Leitung: Hermann Scherchen

Don Juan, op. 20

06. Februar 1929

Leitung: Ernst Wolters

Solist: Joseph Fanti (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, op. 85

06. November 1929

Solisten: Sylvia de Gay (Violine), Joseph Fanti (Klavier)

Sonate für Violine und Klavier, op. 18

01. Dezember 1929

Leitung: Hermann Hofmann

Solist: Felix Löffel (Bariton)

Die Tageszeiten, op. 76

08. Januar 1930

Leitung: Hermann Scherchen

Solisten: Antonio Tusa (Violoncello), Oskar Kromer (Viola)

Don Quixote, op. 35

17. Januar 1930

Leitung: Ernst Wolters

Solist: Josef Schwarz (Horn)

Konzert für Horn und Orchester, op. 11

01. März 1930

Leitung: Oskar Disler

Aus Italien, op. 16

03. Dezember 1930

Leitung: Ernst Wolters

Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28

12. April 1931

Leitung: Ernst Wolters

Suite aus *Der Bürger als Edelmann*, op. 60

17. Februar 1932

Leitung: Volkmar Andreae

Solistin: Amalie Merz-Tunner (Sopran)

Don Juan, op. 20

18. Januar 1933

Leitung: Ernst Wolters

Solisten: Karl Matthaei (Cembalo), Helene Gassmann (Celesta)

Tanzsuite aus Klavierstücken von Francois Couperin, o.op. 107

01. Februar 1933

Solisten: Ernst Wolters (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello), Alfred Baum (Klavier)

Klavierquartett, op. 13

21. Juni 1933

Solisten: Antonio Tusa (Violoncello), Omella Puliti (Klavier)

Sonate für Violoncello und Klavier, op. 6

13. April 1934

Leitung: Strauss, Richard

Don Quixote, op. 35

Eine Alpensinfonie, op. 64

12. Dezember 1934

Leitung: Hermann Scherchen

Bläuersuite, op. 4

19. Dezember 1934

Leitung: Fritz Busch

Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28

20. Februar 1935

Leitung: Hermann Scherchen

Solist: Paul Baumgartner (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

16. März 1935

Leitung: Ewald Radecke
Solist: Albert Emmerich (Bass)

Das Tal, op. 51/1

24. Februar 1937

Leitung: Robert Denzler
Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28

20. Oktober 1937

Leitung: Hermann Scherchen
Symphonia domestica, op. 53
Tanzsuite aus Klavierstücken von Francois Couperin, o.op. 107
Don Juan, op. 20

21. März 1938

Leitung: Hans Swarowsky
Ariadne auf Naxos Oper von Hugo von Hofmannsthal, op. 60 (konzertant?)

21. Dezember 1938

Leitung: Ernst Wolters
Solistin: Maria Stader (Sopran)
Rezitativ und Arie der Zerbinetta aus der Oper *Ariadne auf Naxos*, op. 60
Don Juan, op. 20

13. Dezember 1939

Leitung: Paul Sacher (Vgl. Anhang A)
Solist: Walther Gieseking (Klavier)
Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

30. März 1940

Leitung: Joseph Verelst
Bläuersuite, op. 4

20. November 1940

Leitung: Wilhelm Furtwängler
Tod und Verklärung, op. 24

12. März 1941

Leitung: Hermann Scherchen
Solistin: Maria Stader (Sopran)

Rezitativ und Arie der Zerbinetta aus der Oper *Ariadne auf Naxos*, op. 60

26. November 1941

Leitung: Hermann Scherchen
Aus Italien, op. 16

04. Februar 1942

Leitung: Ernst Wolters
Solist: Hans Will (Horn)
Konzert für Horn und Orchester, op. 11

21. Oktober 1942

Leitung: Hans Münch
Don Juan, op. 20

02. Mai 1943

Leitung: Ernst Hess
Rosenkavalier-Walzer

10. Mai 1943

Leitung: Ernst Wolters
Serenade für 13 Blasinstrumente, op. 7

10. November 1943

Leitung: Ernst Wolters
Divertimento, op. 86

23. Mai 1944

Leitung: Hermann Scherchen
Solist: Hans Will (Horn)
Bläuersuite, op. 4
2. Konzert für Horn und Orchester, o.op. 132
Tanzsuite aus Klavierstücken von Francois Couperin, o.op. 107

14. März 1945

Leitung: Oskar Kromer

Rosenkavalier-Walzer

27. März 1946

Leitung: Hermann Scherchen

Zweite Sonatine für 16 Bläser, o.op. 143 (UA)

15. Mai 1946

(jährliches Benefizkonzert für die Mitglieder des Stadtorchesters Winterthur)

Leitung: Paul Burkhard

Solist: Albert Schneeberger (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

28. Mai 1946

Leitung: Oskar Kromer

Solist: Hans Will (Horn)

2. Konzert für Horn und Orchester, o.op. 132

09. März 1947

Leitung: Oskar Kromer

Solist: Hans Will (Horn)

Konzert für Horn und Orchester op. 11

24. November 1947

Leitung: Oskar Kromer

Auszüge aus *Der Bürger als Edelmann*, op. 60

10. Dezember 1947

Leitung: Hermann Scherchen

Metamorphosen o.op. 142

20. März 1949

Leitung: Victor Desarzens

Solisten: Georges Coutelen (Klarinette), André Eby (Fagott)

Duett-Concertino für Klarinette und Fagott, o.op. 147

26. Oktober 1949

Leitung: Hermann Scherchen

Tod und Verklärung, op. 24

03. April 1950

Leitung: Victor Desarzens

Streichsextett aus *Capriccio*, op. 85

2. Konzert für Horn und Orchester, o.op. 132

10. November 1950

Leitung: Victor Desarzens

Solist: Günther Schlund

Konzert für Horn und Orchester, op. 11

24. Januar 1951

Leitung: Clemens Krauss

Der Bürger als Edelmann, op. 60

07. April 1951

Leitung: Victor Desarzens

Solistin: Lotte Gautschi (Klavier)

Burleske für Klavier und Orchester, o.op. 85

06. Februar 1952

Leitung: Victor Desarzens

Solist: Lothar Faber (Oboe)

Konzert für Oboe und Orchester, o.op. 144

20. April 1952

Leitung: Victor Desarzens

Solist: Günther Schlund (Horn)

Konzert für Horn und Orchester, op. 11

D Wilhelm Furtwängler als Komponist und Interpret in Winterthur

(Zusammengestellt aus Programmzetteln und Briefbeständen, CH-Wmka; FS MKW II.)

08. November 1939

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 4, B-Dur, op. 60

Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu *Coriolan*, c-Moll, op. 62

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 3 „Eroica“, Es-Dur, op. 55

20. November 1940

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 88, G-Dur, Hob I:88

Strauss, Richard: *Tod und Verklärung*, op. 24

Brahms, Johannes: Sinfonie Nr. 2, D-Dur, op. 73

16. Januar 1943

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 101 „Die Uhr“, D-Dur, Hob I:101

Bruckner, Anton: Sinfonie Nr. 4 „Romantische“, Es-Dur, WAB 104

29. Januar 1944

Händel, Georg Friedrich: Concerto grosso, d-Moll, HWV 328

Mozart, Wolfgang Amadé: Sinfonie Nr. 39, Es-Dur, KV 543

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 5, c-Moll, op. 67

23. Februar 1945

Bruckner, Anton: Sinfonie Nr. 8, c-Moll, WAB 108 („Originalfassung“)

17. Dezember 1947

Brahms, Johannes: Variationen für Orchester über ein Thema von Joseph Haydn, B-Dur, op. 56a

Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre Nr. 3 zur Oper *Leonore*, C-Dur, op. 72b

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 7, A-Dur, op. 92

09. März 1949

Haydn, Joseph: Sinfonie Nr. 88, G-Dur, Hob I:88

Furtwängler, Wilhelm: Sinfonie, e-Moll

25. Februar 1953

Schoeck, Othmar: *Sommernacht*, Pastorales Intermezzo für Streichorchester nach dem Gedicht von Gottfried Keller, op. 58

Franck, César: Sinfonie, d-Moll, FWV 48

Tschaikowsky, Piotr Iljitsch: Sinfonie Nr. 6 „Pathétique“, h-Moll, op. 74

E Clara Haskils Konzerte in Winterthur

(Zusammengestellt aus Programmzetteln und Briefbeständen, CH-Wmka; Zeitungsankündigungen in „Der Landbote“; FS MKW II.)

02. November 1911 (Stadthausaal)

Leitung: Karl Pécsi (Konzertmeister)

Cherubini, Luigi: Ouvertüre zu *Anacreon*

Bach, Johann Sebastian/Busoni, Ferruccio: Chaconne, BV B 24

Rameau, Jean-Philippe: Suite aus *Castor et Pollux* („zum ersten Male“)

Chopin, Frederic: Prélude, Berceuse, Nocturne

Liszt, Franz: *Waldesrauschen*

Liszt, Franz: *Mephisto-Walzer*

Rossini, Gioachino: Ouvertüre zu *Guillaume Tell*

19. Oktober 1921 (Stadthausaal; 2. Abonnementskonzert)

Leitung: Walter Reinhart

Schumann, Robert: Konzert für Klavier und Orchester, a-Moll, op. 54

Schumann, Robert: *Carnaval* für Klavier, op. 9

Schubert, Franz: 7. Sinfonie C-Dur (= 8. Sinfonie D 944, „Grosse“)

19. Februar 1926 (Sitzungszimmer (Alte Kunsthalle); Hauskonzert/Klavierabend)

Bach, Wilhelm Friedemann: Konzert, d-Moll nach Antonio Vivaldi

Haydn, Joseph: Variationen, f-Moll, op. 20

Scarlatti, Domenico: Pastorale; Capriccio; Sonate, A-Dur; Sonate, C-Dur

Schumann, Robert: *Kinderszenen*, op. 15

Debussy, Claude: „Feux d'artifice“ aus *Préludes*, 2me livre, L 123/12

Debussy, Claude: „Reflets dans l'eau“ aus *Images*, 1re série, L 110

Ravel, Maurice: Toccata aus der Suite *Le Tombeau de Couperin*

Mussorgsky, Modest: „Baba Yaga“, „La Grande Porte de Kiew“ aus *Tableaux d'une exposition*

19. April 1928 (Stadthausaal; Klavierabend)

Bach, Johann Sebastian/Busoni, Ferruccio: Toccata, Adagio und Fuge für Orgel, C-Dur, BV B 29

Scarlatti, Domenico: Sonate, D-Dur

Lully, Jean Baptiste: Courante

Beethoven, Ludwig van: Sonate für Klavier Nr. 32, c-Moll, op. 111

Liszt, Franz: „La Leggerezza“ aus *Caprices poétiques* (= *Trois Études de Concert*)

Brahms, Johannes: Intermezzo, es-Moll, op. 118/6

Blanchet, Emile Robert: Étude, g-Moll (Manuskript)

Falla, Manuel de: Spanischer Tanz aus *La Vida Breve*

Albeniz, Isaac: „Albaicin“, aus der Suite *Iberia*

02. März 1929 (Stadthausaal; 2. Studienaufführung)

Leitung: Hermann Scherchen

Kunz, Ernst: *Cashel*, Musik im Geiste G. B. Shaws („zum ersten Male“)

Balmer, Luc: Erster Satz des Konzertes für Klavier und Orchester („zum ersten Male“)

Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 25, C-Dur, KV 503

Beethoven, Ludwig van: Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 („zum ersten Male“)

20. Mai 1936 (Stadthausaal; Kammermusikabend)

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Ernst Wolters (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello), Fritz Roland (Kontrabass)

Mozart, Wolfgang Amadé: Streichquartett, Es-Dur, KV 428

Schumann, Robert: Variationen über den Namen ABEGG, op. 1

Liszt, Franz: „La Leggerezza“ aus *Caprices poétiques* (= *Trois Études de Concert*)

Chopin, Frederic: Scherzo op. 54 Nr. 4, E-Dur

Schubert, Franz: Quintett für Klavier, Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabass A-Dur, op. 114 („Forellen-Quintett“)

02. März 1938 (Stadthausaal; 10. Abonnementskonzert)

Leitung: Hermann Scherchen

Beethoven, Ludwig van: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4, G-Dur, op. 58

Bruckner, Anton: 7. Sinfonie E-Dur, WAB 107

20. Oktober 1938 (Zürich, Konservatoriumssaal; Kammermusikabend)

Solisten: Joachim Röntgen (Violine), Johann Kessler (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Mozart, Wolfgang Amadé: Streichquartett, F-Dur, KV 590

Haydn, Joseph: Klaviersonate, Es-Dur

Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Variations sérieuses*, op. 54

Brahms, Johannes: Streichquintett, [F-Dur op. 88?]

23. Februar 1944 (Stadthausaal; Hausabend/Kammermusik)

Solisten: Peter Rybar (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Brahms, Johannes: Klavierquartett Nr. 3, c-Moll, op. 60

Schumann, Robert: *Märchenbilder* für Viola und Klavier, op. 113

Mozart, Wolfgang Amadé: Divertimento für Violine, Bratsche und Violoncello, Es-Dur, KV 563

07. März 1945 (Stadthausaal; 9. Abonnementskonzert)

Leitung: Oskar Kromer

Schubert, Franz: 5. Sinfonie B-Dur

Beethoven, Ludwig van: Konzert für Klavier und Orchester, G-Dur, op. 58
Smetana, Bedrich: Aus *Mein Vaterland*: „Aus Böhmens Hain und Flur“, „Die Moldau“

26. Februar 1947 (Stadthausaal; 7. Abonnementskonzert)

Leitung: Hermann Scherchen

Reger, Max: *Eine romantische Suite*, op. 125
Schumann, Robert: Konzert für Klavier und Orchester, a-Moll, op. 54
Wagner, Richard: Auszüge aus *Der Ring des Nibelungen*

04. Mai 1949 (Stadthausaal; 18. Hausabend/Kammermusik)

Solisten: Peter Rybar (Violine), Clemens Dahinden (Violine), Oskar Kromer (Viola), Antonio Tusa (Violoncello)

Brahms, Johannes: Trio Nr. 3 für Klavier, Violine und Violoncello, c-Moll, op. 101
Mozart, Wolfgang Amadé: Streichquartett, F-Dur, KV 168
Dvorak, Antonin: Quintett für Klavier und Streichquartett, A-Dur, op. 81

23. November 1949 (Stadthausaal; 4. Abonnementskonzert)

Leitung: Victor Desarzens

Bach, Johann Sebastian: Suite (Ouvertüre) Nr. 2, h-Moll, BWV 1067
Mozart, Wolfgang Amadé: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 20, d-Moll, KV 466
Schubert, Franz: 6. Sinfonie C-Dur

04. Oktober 1950 (Stadthausaal; 1. Hausabend/Kammermusik)

Solisten: Aida Stucki (Violine), Giuseppe Piraccini (Violine)

Händel, Georg Friedrich: Sonate Nr. 2 für zwei Violinen und Klavier, B-Dur
Bach, Johann Sebastian: Chaconne für Violine solo aus Partita Nr. 2, d-Moll, BWV 1004
Beethoven, Ludwig van: Sonate für Klavier Nr. 18, Es-Dur, op. 31/3
Brahms, Johannes: Sonate Nr. 3 für Violine und Klavier, d-Moll, op. 108

05. November 1952 (Stadthausaal; 4. Hausabend/Klavierabend)

Bach, Johann Sebastian: Toccata, e-Moll, BWV 914
Schubert, Franz: Sonate, B-Dur, op. posth.
Schumann, Robert: *Waldszenen*, op. 82
Schumann, Robert: Variationen über den Namen ABEGG, op. 1
Beethoven, Ludwig van: Sonate für Klavier Nr. 32, c-Moll, op. 111

22. Februar 1955 (Stadthausaal; Extrakonzert „Werke von Ludwig van Beethoven“)

Leitung: Joseph Keilberth

Beethoven, Ludwig van: Ouvertüre zu *Egmont*, op. 84
Beethoven, Ludwig van: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3, c-Moll, op. 37
Beethoven, Ludwig van: 7. Sinfonie, A-Dur, op. 92

F Repertoireliste: Schweizerisches Marionettentheater (1918-1935)

(Zusammengestellt nach dem Ausstellungskatalog „Zürcher Puppenspiele“, S. 24; im Abgleich mit Altherr „Marionetten“ [1926], dem Theaterlexikon der Schweiz, den Briefen WRs und „Das Werk“.)

| Autor/Komponist | Titel | Ausstattung |
|---|---|---|
| Daniel Baud-Bovy (dt.: Werner/Hans Reinhart), Musik: Gustave Doret | Sainte chagrin / Die heilige Kummernis | Alexandre Cingria (1918) |
| Claude Debussy (Ballett) | La boîte à joujoux | Otto Morach (1918) |
| Carlo Gozzi (Bearb./dt.: Morax, Wolff) | König Hirsch | Sophie Taeuber-Arp (1918) |
| René Morax | La machine volante | Henry Bischoff (1918) |
| René Morax (dt.: Werner Wolff) | Le baladin de satin cramoisi / Der rotseidene Seiltänzer | Henry Bischoff (1918) |
| Werner Wolff | Der Mann aus einer andern Welt | Louis Moillet (1918) |
| Werner Wolff (nach Grimm) | Die beiden Brüder | Ernst Georg Rüegg (1918) |
| Wolfgang Amadé Mozart | Zaide | Rudolf Urech (1918) |
| Franz v. Pocci | Die Zaubergeige | Albert Isler (1918), Max Tobler (1923) |
| Wolfgang Amadé Mozart | Bastien und Bastienne | Paul Bodmer (1923) |
| Franz v. Pocci (Bearb. Jakob R. Welti) | Das Eulenschloss | Max Tobler (1923) |
| Carl Friedrich Wiegand / Jakob R. Welti, Musik: Paul Müller | Das Puppenspiel vom Doktor Faust | Otto Morach (1923) |
| Gaetano Donizetti, Musikal. Einrichtung: Hans Jelmoli | Betly | Ernst Gubler (1925) |
| Jacques Offenbach | Das Mädchen von Elizondo | Max Tobler (1925) |
| Giovanni Battista Pergolesi (dt.: H. V. van Gaasbeek), Instr.: Hans Jelmoli | Livietta und Tracollo | Ernst Georg Rüegg (1925) |
| Ernst Toller, Musik: Ernst Krenek | Die Rache des verhöhnten Liebhabers | Karl Hügin (1925) |
| Manuel de Falla (dt.: Hans Jelmoli) | Meister Pedros Puppenspiel | Otto Morach (1926) |
| Emil Alfred Herrmann | Das Gotteskind | Carl Fischer (1928) |
| Traugott Vogel | Zirkus Juhu | Ernst Gubler (1928) |
| Jakob Flach | Ein armer Teufel | Konrad Schmid (1930) |
| Giovanni Battista Pergolesi | Der getreue Musikmeister | Pierre Gauchat (1930) |

| | | |
|--|-------------------------------------|---------------------|
| Traugott Vogel | J-a, J-a | Ernst Gubler (1930) |
| Jakob Welti | Es hät gchlöpft – Spaghetti al sugo | Max Tobler (1930) |
| Paul Altheer | Der Spuk im Grichtshuus | Ernst Gubler (1931) |
| Albert Ehrismann | Ungarische Nacht | Ernst Gubler (1931) |
| Walter Lesch | Kasane | Otto Morach (1931) |
| Walter Lesch | Hansjoggel im Paradies | Max Tobler (1935) |
| Traugott Vogel, Musik: Huldreich Georg Früh | Der gestiefelte Kater | Eugen Früh (1935) |

7.4 Quellen- und Literaturverzeichnis

A Archivalien

(Die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Archivalien werden nach Fundorten sortiert und um die RISM-Siglen ergänzt. Die aufgelisteten Bestände umfassen handschriftliche und gedruckte Quellen. Allgemein zugängliche Drucksachen, die nicht Teil von Nachlässen sind, finden sich unter 7.4 B.)

Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Depositum Archiv des Musikkollegiums Winterthur (CH-Wmka)

Briefe

Die meisten Briefe aus diesem Bestand, die in der vorliegenden Arbeit verwendet wurden, sind in der Projekt-Datenbank „Musikkollegium Winterthur: Briefwechsel Werner Reinhart“ erfasst und sind in den entsprechenden Einträgen (ID) detailliert nachgewiesen, sodass auf eine Auflistung an dieser Stelle verzichtet wird: <http://www.musik.uzh.ch/static/mizdb/>. Die nicht erfassten Briefe werden in den Fußnoten anstelle der ID mit dem Bibliothekssigel und der Signatur (CH-Wmka Dep MK) nachgewiesen.

Sonstige Quellen

Die Programmzettel stellen die Grundlage für die Zusammenstellungen der Aufführungen dar (vgl. Anh. 7.3). Auf die Abbildungen von Konzertprogrammen wird in Anhang 7.5 verwiesen. Auf die Bestände, die in der Projekt-Datenbank erfasst sind, wird wie bei den Briefen mit der Identifikationsnummer (ID) verwiesen.

„Der Musikgott des Winterthurer Bürgertums im Kreise / seiner Nazi-Götter / Zur Erinnerung an den 23. Februar 1945“, Arbeiterzeitung Winterthur, [23.02.1946], ID 3464

„Diskussion um das Furtwängler-Konzert“, Arbeiterzeitung, 07.12.1947, ID 3474.

„Für und gegen Furtwängler“, Die Tat, 10.12.1947, ID 3475.

„Gehört Richard Strauß in ein Ehrenkomitee des Schaffhauser Bachfestes?“, National-Zeitung, Nr. 193, 29.04.1946, ID 2920.

Hoesslin, Franz von: Über Heinrich Kaminski [Ms.], ID 3700.

Liste der Schätzpreise ist Beilage zum Versteigerungskatalog 62. Berlin: Liepmannssohn 1932. LLA-WR, 28.11.1932, Dep MK 333/69.

„Literarische Manuskripte“, 1952, Dep MK 397/8.

Protokoll der Sitzung des Ausschusses für das Marionetten-Theater, 27.11.1917, Dep MK 347/20.

Protokoll Sitzung SWB Ausschuss Marionetten-Theater, 27.11.1917, Dep MK 347/20.
Musikkollegium Winterthur, Vorstandsprotokolle 1910–1913 [Ms.], Dep MK 11, S. 84f.

Protokolle der Generalversammlung des Musikkollegiums Winterthur 1879–1967, Bd. 2d: (1942–1951), Dep MK 2d

Protokolle der Vorsteherschaft des Musikkollegiums Winterthur, Bd. 11 (1910–1913), Bd. 13 (1915–1917), Dep MK 13.

Reinhart, Werner: „Notizen zum Engagement Furtwänglers“, [10.12.1947], ID 3476.

***Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Depositum Rychenberg-Stiftung
(CH-W Dep RS)***

Vgl. Anhang 7.2

Rychenberger Gastbuch, 1903–1951, CH-W Dep RS 83.

Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek (CH-W, Sonstige Sammlungen)

Bilder und Fotografien (CH-W Bild- und Fotosammlung)

Aufführung einer Szene aus Hans Reinhalts „Der Garten des Paradieses“ auf der Bühne im Rychenberg, 17.33, Reinhart N-Z.

Ferienkurs in Gstaad, 17.33, Reinhart N-Z.

Portraits, 17.33, Reinhart N-Z.

Sonstige Quellen

[Gedichte der Kinder von Johann Kaspar und Berta Juliana Reinhart-Hess], Ms Sch 80/24.

Brief Gouvernement Militaire en Allemagne an WR, 12.09.1946, CH-W Ms Sch 131/37.

Geilinger, Eduard: Rychenberg-Stiftung. Mitteilung an die Vorsteherschaft des Musikkollegiums Winterthur. 8. März 1949, Ms GR 85/7.

Herrmann, Hugo: Zwei Männerchöre nach Gedichten von Hans Reinhart op. 58 [1. „Abend im Neckartal“, 2. „Seliger Sommer“; Notendruck], Ms HR 57/11.

Reinhart, Hans: Stammbuch Nr. 2, Ms HR 47/9.

Reinhart, Theodor: [Gedichte und Verse], Ms Sch 80/8.

Reinhart-Hess, Johann Caspar: [Gedichte], Ms Sch 80/35.

„Schätzungen von Helmuth Domizlaff“, in: Erbengemeinschaft Werner Reinhart. Musicalische und litterarische Manuscripte aus dem Nachlass von Dr. W. R., Ms GR 85/16.

Verzeichnis der Leihgaben, Winterthurer Studienbibliothek, Ms GR 85/12.

Zentralbibliothek Zürich (CH-Zz), Musikabteilung und Handschriftenabteilung

[Bericht über die Versteigerung von Mozarthandschriften], Vossische Zeitung, 12.10.1929, enthalten in der Mappe der Versteigerungskataloge André Erben 55 und 62, CH-Zz, Mus MEH R 166:1–3.

Brief WR-AECherbuliez, 21.01.1933, CH-Zz Handschriftenabteilung Autogr. A.E.
Cherbuliez 4.31.

„Versteigerung von Mozarthandschriften. Enttäuschende Ergebnisse“, [Zeitungsartikel, o. D.,
Autorenkürzel „K-y“], enthalten in der Mappe der Versteigerungskataloge André Erben
55 und 62, CH-Zz, Mus MEH R 166:1–3.

Paul Sacher Stiftung, Basel (CH-Bps)

Briefwechsel Paul Sacher–Werner Reinhart, Sammlung Paul Sacher:

18.03. 1930,
22.03.1930,
26.03.1930,
[Jan./Feb.1944],
21.08.1944,
23.08.1944,
19.08.1944,
27.11.1944,
22.12.1944,

Briefwechsel Paul Sacher–Hans Reinhart, Sammlung Paul Sacher:

20.05.1929,
22.05.1929,
28.05.1929,
19.06.1929,
21.07.1929.

[Rundbrief] An die Freunde von Herrn Dr. Werner Reinhart, 29.01.1944, Sammlung Paul
Sacher.

Stadtarchiv Zürich (CH-Zsta)

Rebsamen, Hanspeter: Detailverzeichnis Stadtzürcherische Vereinigung für Heimatschutz
(StZVH), CH-Zsta StZVH Schachtel 24.

Protokoll der Philosophischen Fakultät I, 1916–1938, StAZH Z 70.2900, S. 244f.

Zürcher Hochschule der Künste, (CH-Zk, Archiv)

Altherr, Alfred: [Einladungskarte, Eröffnung der Theaterkunst-Ausstellung am 7. Februar
1914], Archivnummer: GBA-1914-D05-001. (Online, zuletzt abgerufen am 25.07.2014:
www.emuseum.ch).

Museum für Gestaltung, Zürich: Kunstgewerbesammlung

Marionetten der Figuren Scheich Soliman (1), Zaram (2), Zaide (3), Alonso (4), Juan (5),
Allazim (6), Ein Vorsinger (7) KGS-14004_01-07. (Online, zuletzt abgerufen am
25.07.2014: www.emuseum.ch).

Universitätsbibliothek Basel (CH-Bu)

Hegar, Friedrich: Geheimnisvoll wie dunkle Nacht [nach Theodor Reinhart], CH-Bu kr XXV 24 und 31.

Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne (CH-LAcu)

Fonds Clara Haskil (Nachlass: Briefe, Photographien, Terminkalender; Nachlass Jérôme Spycket).

Arnold Schönberg Center, Wien (A-Was)

Bibliothek Arnold Schönberg:

Reinhart, Hans: Der Garten des Paradieses. Dramatische Rhapsodie aus Anderson. 2. veränderte Ausgabe. Zürich 1918 [Widmungsexemplar; Winterthur, 18.08.1922], A-Was R15;

Reinhart, Hans: Gesammelte Gedichte aus den Jahren 1900–1920. Gesammelte Dichtungen, Bd.1, Erlenbach 1921. [Widmungsexemplar; Winterthur, 30. Nov. 1922] A-Was R16v1.

Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen (D-DO; erfasst in der Datenbank der Universität Regensburg)

(<http://www-app.uni-regensburg.de/Fakultaeten/PKGG/Musikwissenschaft/Donaueschingen/index.php>)

Brief von Ferruccio Busoni an Heinrich Burkard, 23.04.1921, D-DO (21 b 5/6), ID 21-2/253.

Brief von Ferruccio Busoni an Maximilian Egon II. Fürst zu Fürstenberg, 21.02.1922, D-DO (22 c 226), ID 22-3/188.

Brief von Franz von Hoesslin an die Musikabteilung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, 16.03.1921, D-DO (21 a 120), ID 21-1/116.

Brief von Heinrich Burkard an Joseph Haas, 26.05.1922, D-DO (22 b 103), ID 22-2/089.

Brief von Paul Bekker an Heinrich Burkard, 09.03.1921, D-DO (21 a 126), ID 21-1/122.

Brief von Paul Hindemith an Heinrich Burkard, 09.06.1925, D-DO (25 b 2, 3), ID 25-2/004.

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen

Brief von Roland Mall an die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen, 12.09.1988.

Familienarchiv Bruse-Braunfels, München

Brief von Werner Reinhart an Walter Braunfels, 12.01.1922.

B Gedruckte Quellen

(Dieses Verzeichnis listet gedruckte Quellen auf, sofern es sich nicht um Archivalien handelt.
Die gedruckten Archivalien finden sich unter 7.4 A.)

Verwendete Zeitungen und Zeitschriften

Donaueschinger Tagblatt

Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler

Der Landbote

Musikblätter des Anbruch

Neue Zürcher Zeitung (NZZ)

Neues Winterthurer Tagblatt (NWT)

Schweizer Radio-Zeitung

Schweizerische Musikzeitung bzw. Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (SMZ)

Die Tat

Das Werk

Zürcher Nachrichten

Zeitungsartikel

[o. A.]: „Aus den Zürcher Konzerten. Konzert Clara Haskil“, in: Zürcher Nachrichten, 02.03.1929.

[o. A.]: „Berichte aus der Schweiz und dem Ausland. Winterthur. Zweite Studien-Aufführung“, in: SMZ 69 (1929), 15.04.1929, S. 287f.

[o. A.]: „Das Furtwänglerkonzert in Winterthur“, NWT 68 (1945), Nr. 45, 22.02.1945.

[o. A.]: „Das Verbot der Zürcher Konzerte Furtwänglers“, NWT 68 (1945), Nr. 45, 22.02.1945.

[o. A.]: „Die Vorgänge am Furtwängler-Abend. Der Winterthurer Stadtrat berichtet“, NWT 68 (1945), Nr. 53, 03.03.1945.

[o. A.]: „Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde“, Donaueschinger Tagblatt, 29.09.1925.

[o. A.]: „Internationales Musikfest. Fallas Puppenspiel (20. Juni)“, NZZ, 22.06.1926, Nr. 1008.

[o. A.]: „Marionettentheater“, NZZ, 13.09.1918.

[o. A.]: „Mit innerem Widerstreben“, NWT 68 (1945), Nr. 48, 26.02.1945.

[o. A.]: „Neuzeitliche Musikbewegung in der Schweiz“, Musikblätter des Anbruch 14 (1932), H. 8, S. 179–181.

[o. A.]: „Paul Stefan“ [Nachruf], in: NWT 66 (1943), Nr. 274, 23.11.1943.

- [o. A.]: „Tumult zum Furtwängler-Konzert“, NWT 68 (1945), Nr. 47, 24.02.1945.
- [o. A.]: „Zum Radiokonflikt“, in: SMZ 84 (1944), Nr. 8/9, S. 322
- [o. A.]: „Zur Reorganisation des Radio-Orchesters Zürich“, in: NZZ, 15.08.1944, Blatt 6, Abendausgabe Nr. 1381.
- [o. A.]: Notierungen fremder Valuten in Zürich, in: NZZ, 01.02.1923.
- [o. A.]: Sondernummer „Das umgebaute Stadthaus“, Der Landbote, 02.03.1934.
- [o. A.]: „Ein neuer Vorschlag zur Lösung des Radio-Orchester-Konflikts“, in: Schweizer Radio-Zeitung 21 (1944), Nr. 43, S. 3.
- [o. A.]: Ankündigung zur Ankunft der ersten Dirigenten und Komponisten, „Internationales Musikfest“, NZZ, 16.06.1926, Nr. 970.
- [o. A.]: „Werkbundaustellung“, NZZ, 30.05.1918.
- Bekker, Paul: Nationale und internationale Musik in Deutschland und anderswo, in: Musikblätter des Anbruch 6 (1924), H. 5, S. 173–177.
- Dent, Edward J.: Oper in England, in: SMZ 86 (1946), Nr. 5/6, S. 208–211.
- Ehinger, Hans: Die „Fünf“ in Basel, in: SMZ 68 (1928), Nr. 20, S. 288ff.
- Gubler, Friedrich T.: Werner Reinhart [Nachruf], in: NZZ, 01.09.1951, Nr. 1873.
- Hablützel, Albert: Dr. Theodor Reinhart, Winterthur [Nachruf], in: NZZ, 25.01.1919.
- Hesse, Hermann: „Der schwarze König. Ein Gedenkblatt für Georg Reinhart“, in: NZZ, 09.09.1955, Nr. 2353.
- Hunziker, Rudolf: Theodor Kirchner in Winterthur, in: SMZ 75 (1935), Nr. 7
- Meier-Graefe, Julius: Theodor Reinhart, in: Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler 54 (1918/19), Nr. 24, 28.03.1919, S. 489–493.
- Meyer, Ernst: „Die Schutzgöttin Vitodura ist zurückgekehrt. Enthüllung der Giebelfiguren auf Winterthurer Stadthaus“, in: NZZ, 24.10.2005. Online (abgerufen am 26.01.2012): http://www.nzz.ch/2005/10/24/zh/articled9ahm_1.179195.html.
- Mohr, Ernst: Richard Strauss als Dirigent in der Schweiz, in: SMZ 84 (1944), Nr. 6, S. 236–242.
- Nef, Walter: Die Bassklarinette, in: SMZ 84 (1944), Nr. 3, S. 76–80.
- R.[öthlisberger], H.[ermann]: „Das Musikkollegium in Winterthur“, in: Das Werk (1920), H. 7, S. 141–148.
- R[einhart], W[erner]: British Music of our time, in: SMZ 86 (1946), Nr. 5/6, S. 218f.
- R[einhart], W[erner]: Vom heiligen Augustinus bis zu Benjamin Britten, in: SMZ 86 (1946), Nr. 5/6, S. 218f.
- [Reinhart, Werner]: Vom Schweizerischen Marionetten-Theater an der Werkbundaustellung Zürich 1918. Worte zur Eröffnung von Werner Reinhart [Mai 1918], Winterthur, in: Das Werk 5 (1918), Nr. 6, S. 93–95.
- Sacher, Paul: Zur Reorganisation des Radio-Orchesters, in: SMZ 84 (1944), Nr. 8/9, S. 323–326.
- Schellenberg, Jacques: Zum Andenken an Theodor Kirchner, in: Der Landbote, Nr. 26, 1904.

- Scherchen, Hermann: „Winterthur“, in: Musikblätter des Anbruch 14 (1932), H. 8, S. 175–179.
- Schuh, Willi [Hrsg.]: Sonderausgabe „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“, in: SMZ 84 (1944), Nr. 3, S. 73–91.
- Schuh, Willi: „Musik in Winterthur. Furtwängler als Sinfoniker“ [Rezension des Konzertes vom 09.03.1949], NZZ, 16.03.1949.
- Schuh, Willi: Neue Werke von Richard Strauss, in: SMZ 86 (1946), Nr. 4, Zürich, 1. April 1946, S. 125–127.
- Schuh, Willi: Rilke und Valéry zur Gedichtvertonung, in: SMZ 84 (1944), Nr. 3, S. 80–83.
- Stefan, Paul: „Zu diesem Schweizer Heft“, in: Musikblätter des Anbruch. Jg. 14 (1932), H. 8, S. 153f.
- Strauss, Richard: Albumblatt, in: Sonderausgabe „Werner Reinhart zum 60. Geburtstag (19. März 1944)“, SMZ 84 (1944), Nr. 3, S. 87.
- Tappolet, Willy: Franz von Hoeßlin, in: SMZ 86 (1946), Nr. 11, S. 409–412.
- Über die erste Sitzung „des Arbeitsausschusses für das Marionetten-Theater“ in: Das Werk 4 (1917), Nr. 10, S. XIIIf.

Reden und Vortragsmanuskripte

- Hunziker, Rudolf: Ansprache gehalten am 3. Dezember 1926 bei der Enthüllung der Gedenktafel für Hermann Goetz. Winterthur 1926.
- Reinhart, Peter: Rede zur Hundertjahrfeier. [Winterthur 1951].
- Rudhardt-von Hoesslin, Ursula: Franz von Hoesslin. Un chef d’orchestre oublié [Vortragsskript, Cercle romand Richard Wagner, o.D.].

Sonstige Druckquellen

- Goetz, Georg: C. Maecenas. Rede gehalten zur Feier der akademischen Preisverleihung am 21. Juni 1902. Jena 1902.
- [Heinrich Kaminski Gesellschaft (Hrsg.)]: Briefwechsel Heinrich Kaminski–Fritz Stein, in: Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e.V., Bd. 7. Waldhüt-Tiengen 2009.
- [Hunziker, Rudolf (Hrsg.)]: Ausstellung musikhistorischer Dokumente bei Anlass des dreihundertjährigen Jubiläums im Gewerbemuseum Winterthur 3.–17. April 1930 [Katalog]. Winterthur 1930².
- Internationale Musik-Ausstellung Luzern [Katalog]. Luzern 1938.
- Inventaire Hoesslin, 1985.
- Jahresbericht des STV über das Rechnungsjahr 1935, Brugg 1936
- Jahresbericht des STV über das Rechnungsjahr 1944, Brugg [1945].
- Luck, Rätus (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart, 1919–1926. Frankfurt a. M. 1988.
- Musikkollegium Winterthur: Generalprogramm 1940/41. Winterthur 1940.

- Musikkollegium Winterthur: Generalprogramm 1951/1952. Werner Reinhart zum Gedächtnis. Winterthur 1951.
- Musikkollegium Winterthur: Generalprogramm 1961/62. Winterthur 1961.
- Offizielles Programm und Textbuch mit Festschrift zum IV. Fest der Internat[ionalen]. Gesellschaft für Neue Musik. Zürich, 18.–23. Juni 1926. [Zürich] 1926.
- Protokoll der außerordentlichen Generalversammlung [des Schweizerischen Tonkünstlervereins], 01.10.1944, in: SMZ 84 (1944) Nr. 10, S. 375–377.
- Reinhart, Georg: Katalog meiner Sammlung. Winterthur 1922.
- Reinhart, Hans: Bühnenspiele aus Andersen 1898-1922 (= Gesammelte Dichtungen, Bd. 4). Erlenbach-Zürich 1923.
- Reinhart, Hans: Der Garten des Paradieses. Dramatische Rhapsodie aus Anderson. Zürich 1918².
- Reinhart, Hans: Gesammelte Gedichte aus den Jahren 1900–1920 (= Gesammelte Dichtungen, Bd. 4). Erlenbach-Zürich 1921.
- Reinhart, Theodor: Ansprache bei der Einweihung des Museums Winterthur am 2. Januar 1916, in: Zur Erinnerung an Theodor Reinhart. Ausgewählte Schriften aus seinem Nachlass (= Jahresgabe der Literarischen Vereinigung Winterthur 1920). Winterthur 1920, S. 90f.
- [Reinhart, Theodor]: Rede Dr. Theodor Reinharts vom 2. Januar 1919 [vor den Mitarbeitern des Stammhauses der Gebrüder Volkart], in: Reinhart, Georg: Gedenkschrift zum fünfundsiebzigjährigen Bestehen der Firma Gebr. Volkart. Winterthur 1926, S. 79–81.
- Reinhart, Walther: Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme. Leipzig 1933.
- „Repertoire“, in: Zürcher Puppenspiele [Ausstellungskatalog]. Zürich 1963, S. 25.
- Trésors musicaux des collections suisses. Exposition au Château de Nyon, juin 1949. Nyon 1949.
- Versteigerungskatalog 55 [Liepmannssohn]. Musikmanuskripte Wolfgang Amadeus Mozarts. Aus dem Besitz von André Erben. Berlin 1929.
- [Versteigerungskatalog Liepmannssohn]. Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern, bildenden Künstlern und historischen Persönlichkeiten, sowie von handschriftlichen und gedruckten Tabulaturen. Versteigerung, Freitag, den 15. November und Sonnabend, den 16. November 1929 im ‚Grünen Saal‘ des Meistersaales, Berlin W 9. Berlin 1929.
- Versteigerungskatalog 62 [Liepmannssohn]. Musikmanuskripte Wolfgang Amadeus Mozarts aus dem Besitz von André Erben. Zweiter und letzter Teil. Versteigerung: Freitag, den 9. Dezember 1932. Berlin 1932.
- Versteigerungskatalog 63 [Liepmannssohn]. Autographen. Versteigerung am 9. Dezember 1932. Berlin 1932.
- Wiese und Kaiserswaldau, Leopold von: Die Funktion des Mäzens im gesellschaftlichen Leben. Fest-Rede gehalten bei der Gründungsfeier der Universität Köln am 4. Mai 1929. Köln 1929.

C Literatur

- [o. A.]: „Geschäftshaus der Firma Gebrüder Volkart in Winterthur“, in: Das Werk, Jg. 17 (1930), Heft 11, S. 333–339. Online (zuletzt abgerufen am: 15.07.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-81894>.
- [o. A.]: „Hundert Jahre Gebrüder Sulzer, Winterthur“, in: Schweizerische Bauzeitschrift 104 (1934), Nr. 6, S. 57–59. Online (abgerufen am: 21.08.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-83252>.
- [o. A.]: Neubau der Firma Gebr. Volkart, Winterthur, in: Schweizerische Bauzeitung 93/94 (1929), H. 24, S. 294–296 (mit Tafel 23/24), online (zuletzt abgerufen am: 15.07.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-43361>.
- [o. A.]: Währungsparitäten in der Schweiz 1803–1946, in: Kammerer, Patrick et al.: Historische Statistik der Schweiz Online (zuletzt abgerufen am: 14.08.2014): <http://www.fsw.uzh.ch/histstat>, Liste O.21a.
- [o. A.]: Art. „Kromer“, in: Schuh, Willi et al.: Schweizer Musiker-Lexikon. Dictionnaire des musiciens suisses. Zürich 1964, S. 212.
- [o. A.]: Art. „Radecke, Robert“, in: MGG¹, Bd. 10. Kassel et al. 1962, Sp. 1850f.
- [o. A.]: Apropos Clara Haskil. Mit einem Essay von Eike Wernhard (= Apropos, Bd. 7). Frankfurt am Main 1997.
- Abegg, Werner: Kaminski, Heinrich, in: MGG² Personenteil, Bd. 9. Kassel et al. 2003, Sp. 1426–1430.
- Aerni, Heinrich: Nachlassverzeichnis Hans Schaeuble. Zürich 2000, S. 191, online (zuletzt abgerufen am 02.04.2014): <http://www.zb.uzh.ch/Medien/spezielsammlungen/musik/nachlaesse/schaeuble.pdf>.
- Altherr, Alfred: Zur Einführung, in: Ders. (Hrsg.): Marionetten. Erlenbach-Zürich [1926], S. 5–7.
- Anderegg, Jakob: Volkart brothers 1851–1976. A chronicle, Bd. 2. Winterthur 1976.
- Apel, Maria Theresia: Hermann Haller. Leben und Werk 1880–1950. Münster 1996.
- Archivo Manuel de Falla: Retablo para un centenario. Granada 2006.
- Arlt, Wulf: Zur Idee und Geschichte eines „Lehr- und Forschungsinstituts für Alte Musik“. Paul Sacher als Gründer und Direktor der Schola Cantorum Basiliensis wie der Musik-Akademie der Stadt Basel, in: Gutmann, Veronika (Hrsg.): Alte und neue Musik, Bd. 2. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1976. Zürich 1977, S.37–93.
- Armero, Gonzalo (Hrsg.): Manuel de Falla: His life and works. Madrid 1996.
- Grassl, Markus und Reinhard Kapp: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995. Wien 2002.
- Badische Landesbibliothek Karlsruhe (Hrsg.): „Liebhaber und Beschützer der Musik“. Die neu erworbene Musikaliensammlung der Fürsten zu Fürstenberg in der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe 2000.
- Baertschi, Christian: Art. „Schwarzenbach, Alfred“, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bern 1998–2013, online (abgerufen: 21.07.2014): <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30925.php>

- Baertschi, Christian: Art. „Schwarzenbach, Robert“, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bern 1998–2013, online (abgerufen: 21.07.2014): <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30927.php>
- Barr, Cyrilla: A style of her own. The Patronage of Elizabeth Sprague Coolidge, in: Locke, Ralph P. und Cyrilla Barr (Hrsg.): Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1860. Berkeley 1997.
- Barr, Cyrilla: Elizabeth Sprague Coolidge. American Patron of Music. New York 1998.
- Batschelet-Massini, Werner: Zum 60jährigen Jubiläum der IGNM Basel (1927–1987). Basel 1987.
- Bauer, Hans-Joachim und Johannes Forner (Hrsg.): Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Bd. 6. Leipzig 1986.
- Beck, Conrad: Meine Freundschaft mit Paul Sacher, in: Gutmann, Veronika (Hrsg.): Paul Sacher als Gastdirigent. Dokumentation und Beiträge zum 80. Geburtstag. Zürich 1986, S. 56–60.
- Benaïm, Laurence: Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre. Paris 2001.
- Bennwitz, Hanspeter: Die Donaueschinger Kammermusiktage von 1921–1926. Freiburg i. Br. 1961.
- Bernhard, Roberto: Ein verantwortungsbewusster Sammler mit Programm – Die Sammlung Oskar Reinhart als kultur- und staatspolitische Leistung und die Turbulenzen des Zeitgeistes, in: Wegmann, Peter (Hrsg.): Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich et al. 2012, S. 105–137.
- [Bernische Musikgesellschaft] (Hrsg.): Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Bernischen Musikgesellschaft. 1815–1965. Bern 1965.
- Bohnenkamp, Anne und Waltraud Wiethölter: Zur Einführung, in: Dies. (Hrsg.): Der Brief – Ereignis & Objekt (= Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 11. September bis 16. November 2008). Frankfurt a.M. 2008, S. IX–XI.
- Bossert, Karl: Stadthausaal und Stadtorchester: Partnerschaft in Dur und Moll, in: Stadt Winterthur (Hrsg.): Stadthaus Winterthur. Winterthur 1997, S. 8f.
- Briner, Andres: Willi Schuh, 1900–1986. Musikwissenschaftler [sic], NZZ-Redaktor [sic], Schoeck-Pionier und Strauss-Biograph (= 182. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1998). Zürich 1998.
- Bucher, Regina (Hrsg.): „Im Dienste der gemeinsamen Sache“. Hermann Hesse und der Suhrkamp Verlag. Montagnola 2005.
- Bürgi, Markus und Mario König (Hrsg.): Harry Gmür – Bürger, Kommunist, Journalist. Biographie, Reportagen, politische Kommentare. Zürich 2009.
- Busch, Grete: Fritz Busch. Dirigent. Frankfurt a. M. 1970.
- Cadenbach, Rainer: Max Reger – Skizzen. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten. Wiesbaden 1988.
- Carassus, Émilien: Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884–1914. Paris 1966.

- Casson, Mark: The family firm. An analysis of the dynastic motive, in: Ders. (Hrsg.): Enterprise and leadership. Studies in firms, markets and networks. Cheltenham et al. 2000, S. 197–235.
- Chimènes, Myriam: La Princesse Edmond de Polignac et la création musicale, in: Dufourt, Hugues und Joel-Marie Fauquet (Hrsg.): La Musique et le pouvoir. Paris 1987, 125–145.
- Chimènes, Myriam: Mécènes et musiciens du salon au concert à Paris sous la IIIe République. [Paris] 2006.
- Conrad, Doda: Dodascalies. Arles 1997.
- Conradin, Hans: Die Musikwissenschaft an der Universität Zürich (= Hundertfünfundfünfzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1971). Zürich 1971.
- Conservatoire de musique de Genève, Bibliothèque (Hrsg.): Inventaire du fonds Franz von Hoesslin [établi par Paul Kristof]. Genf 1985.
- Corrodi, Hans: Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens. Frauenfeld 1956.
- Craig, Edward G.: Der Schauspieler und die Über-Marionette, in: Ders.: Über die Kunst des Theaters. Berlin 1969, S. 51–73 (Erstausgabe: The Actor and the Über-Marionette, in: The Mask (1908), H. 2, 1908, S. 11).
- Craig, Gordon A.: Geld und Geist. Zürich im Zeitalter des Liberalismus 1830–1869. München 1988.
- Curjel, Hans: Werner Reinhart. Mäzen in Winterthur, in: Melos. Zeitschrift für neue Musik (1969), Heft 12, S. 505–509.
- Custodis, Michael: Erinnerungen – Realitäten – Entscheidungen. Walter Braunfels 1945, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels (= Musik-Konzepte Sonderband XI), München 2014, S. 65–93.
- David, Karl Heinrich: Über Mäzenatentum, in: Basler Kammerorchester. Kammerchor und Kammerorchester, Leitung Paul Sacher. VII. Jahresbericht 1932/1933. Basel 1933, S. 4–6.
- Daweke, Klaus und Michael Schneider: Die Mission des Mäzens. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste. Opladen 1986.
- Dejung, Christof: Die Fäden des globalen Marktes. Eine Sozial- und Kulturgeschichte des Welthandels am Beispiel der Handelsfirma Gebrüder Volkart 1851–1999. Köln et al. 2013.
- Dejung, Christof: Welthandelshaus und „Swiss Firm“. Die Firma Gebrüder Volkart während des Ersten Weltkriegs, in: Groeber, Valentin et al. (Hrsg.): Kriegswirtschaft und Wirtschaftskriege. Économie de guerre et guerres économiques. Zürich 2008, S. 117–133.
- Deschamps, Nicole und Luzius Keller: Art. „Conversation bête entendue chez une femme remarquable“, in: Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung. Hamburg 2009, S. 172.
- [Draber, Hermann et al.] (Hrsg.): Hans Reinhart in seinem Werk. Zürich 1941.
- Duda, Erich: Zwei Fragen zur Bassettklarinette geklärt, in: Acta Mozartiana 45 (1998), Nr. 1/2, S. 19–22.

- Duplain, Georges: *L'homme aux mains d'or. Werner Reinhart, Rilke et les créateurs de Suisse romande*. Lausanne 1988. Eggenschwiler, Iris [et al. (Hrsg.)]: *Erich Schmid. Briefe*, Bd. 2. Bern 2014.
- Ehinger, Hans et al. (Hrsg.): *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950*. Zürich 1950.
- [Ehrismann, Sibylle] (Hrsg.): *Fünfzig Jahre Collegium Musicum Zürich*, Zürich 1994.
- Fehr, Max: *Musikkollegium Winterthur. Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929*, Bd. 1. *Das Musikkollegium Winterthur 1629–1837*. Winterthur 1929. [FS MKW I]
- Fehr, Max: Vorwort, in: *Ortsgruppe Winterthur der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* (Hrsg.): *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 2. Aarau 1927.
- Feist, Ursula und Günter: *Karl Hofer – Theodor Reinhart. Maler und Mäzen*. Berlin 1989.
- Feist, Ursula und Günter: Nachwort, in: Dies. (Hrsg.): *Karl Hofer – Theodor Reinhart. Maler und Mäzen*. Berlin 1989, S. 461–487.
- Felchlin, Margaritha: *Pionierinnen mit Mut und Weitblick*, in: *Bulletin Zürcher Frauenzentrale* 2009, Heft 1, S. 2–4, online (zuletzt abgerufen am 07.08.2014): <http://www.frauenzentrale-zh.ch/resources/Bulletin0109low.pdf>.
- Fischer, Eberhard: *Georg Reinhart als Sammler asiatischer Kunst*, in: Schwarz, Dieter (Hrsg.): *Die Sammlung Georg Reinhart*. Winterthur 1998.
- Flamm, Christoph: *Serge Koussevitzky als Musikvermittler* [Referat, Kongress „Russische Musik in Westeuropa“ Zürich 2014, Druck in Vorbereitung]
- Flüeler-Grauwiler, Marianne et al.: *Geschichte des Kantons Zürich*, Bd. 3. Zürich 1994.
- Furrer-Kempter, Katharina: *Das Kunstmuseum: Entstehung und Verwirklichung einer Idee*, in: *Geschichte des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848*. Winterthur 1990, S. 136–175.
- Furtwängler, Wilhelm: „Der Fall Hindemith“, in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25.11.1934, zit. nach Geissmar, Berta: *Musik im Schatten der Politik*. Zürich 1945, S. 162–165.
- Ganz, Werner: *Geschichte der Stadt Winterthur. Vom Durchbruch der Helvetik 1798 bis zur Stadtvereinigung 1922*. Winterthur 1979.
- Gartmann, Thomas: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?)*, in: Walton, Chris und Antonio Baldassarre (Hrsg.): *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*. Bern 2005.
- [Gebrüder Sulzer Aktiengesellschaft] (Hrsg.): *Gebrüder Sulzer – Aktiengesellschaft, Winterthur, Schweiz. Historischer Rückblick, Technische Entwicklung*. Winterthur 1952.
- Geiger, Friedrich: *Musik und Macht. Paul Sacher als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins*, in: Mosch, Ulrich (Hrsg.): *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*. Mainz 2006, S. 127–160.
- Geissmar, Berta: *Musik im Schatten der Politik*. Zürich 1945.
- Germann, Willy: *Aufnahmen von Weltruf mit dem Winterthur Symphony Orchestra*, in: *Stiftung Edition Winterthur: Jahrbuch Winterthur 2008*. Winterthur 2008, S. 132–137.

- Gervink, Manuel: [Rezension] Werner Zintgraf: Neue Musik 1921 bis 1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim (= Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 2), in: Die Musikforschung 43 (1990), H. 3, S. 286–288.
- Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen (Hrsg.): Musikfreunde. Bilder aus der bewegten Geschichte eines Donaueschinger Vereins 1913–2013. Donaueschingen 2013.
- Gloor, Lukas: Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz. Bern et al. 1986.
- Graf, Harry et al.: Ernst Hess (= 154. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1970). Zürich 1970.
- Graf, Norbert: Auch wir „Zu Lebzeiten vielleicht gar nie aufgeführt“? Schweizer in den Meisterklassen für Komposition von Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg in Berlin (1921–1933), in: Walton, Chris et al. (Hrsg.): Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945. Bern 2005, S. 89–102.
- Graf, Norbert: Ein Vorbild für alle in schwieriger Zeit? Johann Sebastian Bachs 250. Geburtstag in der Schweizer Presse, in: Fischer, Urs et al. (Hrsg.): Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz. Winterthur 2005, S. 86–101.
- Groote, Inga Mai: La Chute de la maison d’Astruc? Von der Premiere zur Derniere des Théâtre des Champs-Élysées, in: Die Tonkunst 7 (2013), H. 2, S. 188–200.
- Größ, Hans: Immer, wenn die Klarinette ins Spiel kommt, kann von Liebe die Rede sein. Über die Grundzüge der Instrumentation Wolfgang Amadeus Mozarts, in: Oboe – Klarinette – Fagott 7 (1992), H. 1, S. 5–15.
- Guiraud, Jean-Michel: La vie intellectuelle et artistique à Marseille au temps du Maréchal Pétain, in: Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale 29 (1979), Nr.113, S. 63–90.
- Gülke, Peter: Der Erwählte. Zum 30. November 2004, in: Musik & Ästhetik, 34 (2005), S. 93–114.
- Gülke, Peter: Hätte er gehen müssen? Furtwängler oder: Kein Ende beim Thema „Musik und Politik“, in: Schröter, Axel (Hrsg.): Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag. Sinzig 2012, S. 210–216.
- Gülke, Peter: Musik aus dem Instrument für das Instrument. Klarinettenkonzert A-Dur KV 622, in: Leopold, Silke (Hrsg.): Mozart-Handbuch. Stuttgart 2005, S. 373–381.
- Gutmann, Veronika (Hrsg.): Alte Musik. Konzert und Rezeption. Winterthur 1992.
- Gutmann, Veronika (Hrsg.): Alte und neue Musik, Bd. 2. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1976. Zürich 1977.
- Gutmann, Veronika: Paul Sacher als Gastdirigent. Dokumentation und Beiträge zum 80. Geburtstag. Zürich 1986.
- Gysin, Gustav: Art. „St. Galler Marionettentheater, St. Gallen SG“, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 3. Zürich 2005, S. 1565.
- Haas, Frithjof: „Eindrücke eines Schülers und Freundes von Walter Braunfels aus der Zeit der Entstehung der Oper Szenen aus dem Leben der heiligen Johanna“, in: Meyer, Andreas K. W. (Hrsg.): Deutsche Oper Berlin – Siebenjahrbuch. 2004–2011: Chronik, Bilanz, Dokumentation. Berlin 2001, S. 251–259.

- Haefeli, Anton: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich 1982.
- Haffner, Herbert: Furtwängler. Berlin 2003.
- Halbreich, Harry: L'Œuvre d'Arthur Honegger. Paris 1994.
- Hanke, Eva M.: Wagner in Zürich. Individuum und Lebenswelt. Kassel 2007.
- Hansen, Mathias: Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen. Kassel 2003.
- Hartog, Brigitta: Werkverzeichnis Heinrich Kaminski, in: Suder, Alexander L. (Hrsg.): Heinrich Kaminski (= Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert Bd. 11). Tutzing 1986, S. 171–177.
- Hartog, Hans: Heinrich Kaminski. Ein Lebensbild, in: Suder, Alexander L. (Hrsg.): Heinrich Kaminski (= Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert Bd. 11). Tutzing 1986, S. 13–73.
- Hartog, Hans: Heinrich Kaminski. Leben und Werk. Tutzing 1987.
- Hassine, Juliette und Luzius Keller: Art. „(Der) Salon der Fürstin Edmond de Polignac. Musik von heute, Echos von einst“, in: Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung. Hamburg 2009, S. 767.
- Hauser, Andreas und Alfred Bütikofer: Winterthur, in: INSA. Inventar der neueren Schweizer Architektur, 1850-1920. Städte. Bern 1992, S. 19-195. Online (abgerufen am 11.07.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-10930>.
- Hauser, Kaspar und Max Fehr sowie Georg Reinhart (Hrsg.): Die Familie Reinhart in Winterthur. Geschichtliches und Genealogisches. Winterthur 1922.
- Häusler, Joseph: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen. Kassel 1996.
- Hess, Ernst: Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzertes KV 622, in: Mozart-Jahrbuch 1967. Salzburg 1968, S. 18–30.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Bach und die Schweiz. Stuttgart 2001.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Furtwängler und Schumann. Überlegungen zum Gegenstand der Interpretationsforschung, in: Ballstaedt, Andreas und Hans-Joachim Hinrichsen: Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte. Schlingen-Liel 2008, S. 44–71.
- Hirschfeld, Peter. Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1968.
- Hoch, Medea: Unstete Staffelungen. Sophie Taeuber-Arps Werk im Spannungsfeld der Gattungen, in: John, Jennifer und Sigrid Schade (Hrsg.): Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen. Bielefeld 2008, S. 81–96.
- Hunziker, Rudolf: Ansprache gehalten am 3. Dezember 1926 bei der Enthüllung der Gedenktafel für Hermann Goetz. Winterthur 1926.
- [Hunziker, Rudolf (Hrsg.)]: Ausstellung musikhistorischer Dokumente bei Anlass des dreihundertjährigen Jubiläums im Gewerbemuseum Winterthur 3.-17. April 1930 [Katalog]. Winterthur 1930².
- Hunziker, Rudolf: Geleitwort, in: Zur Erinnerung an Theodor Reinhart. Ausgewählte Schriften aus seinem Nachlass (= Dritte Jahresgabe der Literarischen Vereinigung Winterthur). Winterthur 1920, S. 7–16.

- Jäger, Monika: Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese. Osnabrück 2010.
- Jäger, Monika: Werkverzeichnis Lipatti, in: Dies.: Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese. Osnabrück 2010, S. 447–451.
- Jelmoli, Hans: Ferruccio Busonis Zürcherjahre (= 117. Neujahrblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1929). Zürich 1929.
- Jelmoli, Hans: Musik und Marionettenbühne, in: Altherr, Alfred (Hrsg.): Marionetten. Erlenbach-Zürich [1926], S. 9f.
- Jenny, Christine: Georg Reinhart im Umkreis des Expressionismus, in: Dies. (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 161–196.
- Joelson-Strohbach, Margrit (Hrsg.): Briefe an Hans Reinhart (= Jahresgabe der Literarischen Vereinigung 1985). Winterthur 1985.
- John, Eckhard: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart et al. 1994.
- Jung, Ute: Walter Braunfels (1882–1954) (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 58), Regensburg 1980.
- Kahan, Sylvia: In search of new scales. Prince Edmond de Polignac, octatonic explorer. Woodbridge 2009.
- Kahan, Sylvia: Music's modern muse. A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac. Rochester (N.Y.) 2003.
- Keilberth, Thomas: Joseph Keilberth. Ein Dirigentenleben im XX. Jahrhundert, hrsg. von Hermann Dechant. Wien 2007.
- Keller, Christoph: Eine Oase für die Wiener Schule. Die Dirigenten Hermann Scherchen und Erich Schmid in Winterthur und Zürich, in: Kassel, Matthias und Ulrich Mosch: Entre Denges et Denezzy... Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000. Mainz 2000, S. 80–95.
- Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung. Hamburg 2009.
- Kempter, Lothar (Hrsg.): Musikkollegium Winterthur. Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929, Bd. 2. Das Musikkollegium Winterthur 1837–1953. Winterthur 1959. [FS MKW II]
- Keym, Stefan: Einheit der Stimmung oder „in scharfen Gegensätzen bewegtes Gefühlsleben“?, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels (= Musik-Konzepte Sonderband XI), München 2014, S. 94–113.
- Kirchmeyer, Helmut: Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 79). Stuttgart et al. 2002.
- Kirnbauer, Martin: Paul Sacher und die alte Musik, in: Mosch, Ulrich (Hrsg.): Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit. Mainz 2006, S. 25–56.
- Kocka, Jürgen und Manuel Frey : Einleitung und einige Ergebnisse, in: Dies. (Hrsg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert (= Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 2). [Berlin] 1998, S. 7–17.

- Koella, Rudolf: Der Aufbruch in die Moderne, in: Geschichte des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848. Winterthur 1990, S. 102–136.
- Kogan, Grigory und Svetlana Belsky: Busoni as Pianist. Rochester 2010.
- Krafka, Elka: Art. „Hermann Scherrer“, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 3. Zürich 2005, S. 1601.
- Krafka, Elke: Art „Alfred Johann Alther“, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 1. Zürich 2005, S. 40f..
- Krahmer, Catherine et al. (Hrsg.): Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente. Göttingen 2001.
- Krättli, Anton: Der Genius bei den Bürgern. Zur Ausstellung „Rilke und die Schweiz“, in: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 72 (1992), H. 11, S. 877–881.
- Krones, Hartmut: Multikulturelles, Internationales, Neues und „Fremdes“ in der Musik. Zweieinhalb Jahrtausende Ächtung des Andersartigen, in: Krones, Hartmut (Hrsg.): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien et al. 2008, S. 13–30.
- Kurmann, Nicole: Dem Provinziellen widerstehen. Das Musikkollegium Winterthur 1629–2004 im Musikleben der Stadt (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur Bd. 335). Zürich 2004.
- Lang, Klaus: Wilhelm Furtwängler und die Tragik seines Komponierens. Aachen 2013.
- Larese, Dino und Willi Schuh (Hrsg.): Conrad Beck. Eine Lebensskizze. Der Komponist und sein Werk. Amriswil 1972.
- Lawson, Colin: Mozart. Clarinet Concerto. Cambridge 1996.
- Leichtentritt, Hugo: Serge Koussevitzky, the Boston Symphony Orchestra, and the New American Music. Cambridge (M.S.) 1946.
- Luck, Rätus (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart, 1919–1926. Frankfurt a. M. 1988.
- Lütteken, Laurenz: Art. „Martin, Frank (Théodore)“, in: MGG² Personenteil, Bd. 11. Kassel 2004, Sp. 1169–1175
- Lütteken, Laurenz: „Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen“. Biographie und Geschichte in den Metamorphosen von Richard Strauss (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2005, Nr. 189). Winterthur 2004.
- Lütteken, Laurenz: Richard Strauss. Musik der Moderne. Stuttgart 2014.
- Lütteken, Laurenz: Verfolgung und Vergewisserung: Die „Verkündigung“ und das Paradigma der Moderne, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels (= Musik-Konzepte Sonderband XI), München 2014, S. 48–64.
- Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1). Frankfurt am Main 2007.
- Matthaei, Karl: Georg Reinhart der Musikfreund, in: Weber, Max et al. (Hrsg.): Georg Reinhart zum Gedächtnis. Verona 1956, S. 39–44.
- Maurer Zenck, Claudia: Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Der Briefwechsel Ernst Krenek–Friedrich T. Gubler, 1928–1939. Wien 1989.

- Maurer Zenck, Claudia: Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich, in: Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 1980/IX. Mainz et al. 1982, S. 65–129.
- Mauriac Dyer, Nathalie und Luzius Keller: Art. „Polignac, Princesse Edmond de, geb. Winnaretta Singer“, in: Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung. Hamburg 2009, S. 669f.
- Meyer, Gabriele E.: Neue Musik-Wochen in München. 1929–1931, in: Historisches Lexikon Bayerns, Online (zuletzt abgerufen am: 15.08.2014): http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44916.
- Michel, Regula: Art. „Jung, Ernst Georg“, in: Rucki, Isabelle und Dorothee Huber (Hrsg.): Architektenlexikon der Schweiz – 19./20. Jahrhundert. Basel 1998.
- Morel, Fritz: Festschrift zur Feier des 75jährigen Bestehens der Allgemeinen Musikgesellschaft. Basel 1951. [FS AMG Basel 1951]
- Mörkofer, Walter: Die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel in den Jahren 1876–1926. Festschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Allgemeinen Musikgesellschaft. Basel 1926. [FS AMG Basel 1926]
- Mosch, Ulrich: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): „Entre Denges et Denez...“. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000. Basel 2000, S. 13–16.
- Mueller von Asow, Erich H.: Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Bd. 1. Wien 1959.
- Müller, Fritz (Hrsg.): Friedrich Hegar. Sein Leben und Wirken in Briefen. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1865–1926. Zürich 1987.
- Müller-Märki, Ruth: Paul Sacher. Champion of New Music. [New York] 2002.
- Muraro-Ganz, Gertrud: „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“. Beethoven und Winterthur, in: [o. Hrsg.]: Beethoven und Winterthur. Die 32 Klaviersonaten. Zürich 2008.
- Musikkollegium Winterthur (Hrsg.): Die Programme der Konzerte von Hermann Scherchen. 1922–1947. Fünfundzwanzig Jahre Dirigent des Stadtorchesters Winterthur. Winterthur 1949.
- Naegle, Verena: Die Politik und Furtwängler unter besonderer Berücksichtigung der Schweiz, in: Zwischen Skylla und Charybdis. Wilhelm Furtwängler im Brennpunkt. Reader zur Ausstellung, Kultur- und Kongresszentrum Luzern, 13. August–12. September 2004. Luzern 2004.
- Nägele, Reiner: „Das Führerprinzip muß zum Durchbruch kommen“. Anmerkungen zu „Lebenswerk“ des Komponisten Hugo Herrmann, in: Budday, Wolfgang (Hrsg.): Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. Tutzing 2000, S. 163–182.
- Nager-Reinhart, Emma Berta: Der Garten meiner Jugend. Zürich [1964].
- Niederhäuser, Peter: Eine Stadt im Wandel. Winterthur vor 150 Jahren, in: Ders.: Winterthurer Welt-Geschichten. Zürich 2013, S. 103–123.
- Nünlist, Tobias et al. (Hrsg.): Arabische, türkische und persische Handschriften (= Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich Bd. 4). Wiesbaden 2008.

- Obert, Simon: Anton Webern 1924 in Donaueschingen. Zur Uraufführung der Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 und der Sechs Lieder nach Gedichten von Trakl op. 14, in: Seidel, Wilhelm und Matthias Schmidt (Hrsg.): MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 22 (2007), H. 2, S. 176–190.
- Oesch, Hans: Albert Moeschingers Briefwechsel mit Thomas Mann, in: Schweizerische Musikzeitung 112 (1972), S. 3–11.
- Oesch, Hans: Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967. Basel [1967].
- Oesch, Hans: Paul Sacher. Versuch einer Würdigung, in: Gutmann, Veronika (Hrsg.): Alte und neue Musik, Bd. 2. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1976. Zürich 1977, S. 17–33.
- Pauli, Hansjörg: Hermann Scherchen 1891–1966 (= 177. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1993). Zürich 1993
- Petyrek, Felix: Gemeinsame musikdramatische Arbeit, in: [Draber, Hermann et al. (Hrsg.)]: Hans Reinhart in seinem Werk. Zürich 1941, S. 197f.
- Peyer, Hans Conrad: Aus den Anfängen des Schweizerischen Indienhandels. Briefe Salomon Volkarts an Johann Heinrich Fierz 1845–1846, in: Zürcher Taschenbuch 61 (1961).
- Peyer, Hans Conrad: Von Handel und Bank im alten Zürich. Zürich 1968.
- Popp, Susanne: Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. München 2010.
- Poulin, Pamela L.: The Bassett Clarinet of Anton Stadler, in: College Music Symposium 22, (1982), Nr. 2, S. 67–82.
- Prieberg, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. [Elektronische Daten: CD-ROM] 2004, S. 212f.
- Prieberg, Fred K.: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich. Wiesbaden 1986.
- Proust, Marcel: Der Salon der Fürstin Edmond de Polignac. Musik von heute, Echos von einst. Dt. Übersetzung in: Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust. Frankfurter Ausgabe. Werke I. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1992.
- Proust, Marcel: Guermantes, deutsch von Eva Rechel-Mertens, rev. Luzius Keller und Sibylla Laemmel, in: Keller, Luzius: Marcel Proust. Frankfurter Ausgabe, Werke II, Band 3. Frankfurt a. M. 1996.
- Puskás, Regula: Art. „Niggli, Arnold“, in: Historisches Lexikon der Schweiz. Bern 1998–2013, online (zuletzt abgerufen am 28.04.2014): <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20722.php>.
- Radecke, Ewald: Das Musikkollegium Winterthur und Ernst Radecke 1893–1920. Ein historisch-biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Winterthurs. Winterthur 1950.
- Rambousek, Walter H. et al. (Hrsg.): Volkart. Die Geschichte einer Welthandelsfirma. Frankfurt a. M. 1990.
- Refardt, Edgar (Hrsg.): Briefe Busonis an Hans Huber (= 127. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1939). Zürich 1939.
- Reinhard-Felice, Mariantonia: Oskar Reinhart, der letzte europäische „Sammler großen Stils“, in: Dies. (Hrsg.): 100 Meisterwerke aus der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ Winterthur. Basel 2008, S. 13–26.

- Reinhart, Georg: Aus meinem Leben. Winterthur 1931.
- Reinhart, Georg: Gedenkschrift zum fünfundsiebzigjährigen Bestehen der Firma Gebrüder Volkart. Winterthur 1926.
- Reinhart, Hans (Hrsg.): W. Braunfels in memoriam. Winterthur 1955
- Reinhart, Hans: An Rudolf Steiner, in: Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie 1 (1921), S. 70, zit. nach Zander, Helmut: „Rudolf Steiner und die frühe Theosophie in Deutschland. Vom esoterischen Zirkel zum Weltanschauungskonzert – (k)eine Organisationsgeschichte anthroposophischer Intellektualität“, in: Faber, Richard et al. (Hrsg.): Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation. Würzburg 2000.
- Ribi, Hana: Art. „Zürcher Marionetten, Zürich ZH“, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 3. Zürich 2005. S. 2161f.
- Ribi, Hana: Das Phänomen der ehemaligen berühmten Zürcher Marionettenbühne. Vortrag gehalten am 5. April 1978 im Rahmen der 4. Thearena-Wochen in der Roten Fabrik (Vortragsmanuskript). Zürich 1978.
- Ribi, Hana: Edward Gordon Craig. Figur und Abstraktion. Basel 2000.
- Ringgenberg, Helene: Albert Moeschinger. Biographie. Bern 2007.
- Rivaz, Michel de: Ferdinand Hodler, Eugène Burnand und die schweizerischen Banknoten. Wabern-Bern 1991.
- Röntgen, Joachim: In memoriam Clara Haskil, in: Neue Zeitschrift für Musik (1962), Nr. 3, S. 116–119.
- Rosenthal, Albi: Die Lagerkataloge des Musikantiquariats Leo Liepmannsohn (1866–1935), in: Elvers, Rudolf und Ernst Vögel (Hrsg.): Festschrift Hans Schneider zum 60. Geburtstag. München 1981, S. 193–216.
- Rouvillois, Frédéric: Histoire du snobisme. Paris 2008.
- Sacher, Paul: Ansprache anlässlich des Eröffnungsaktes der Ausstellung „Strawinsky – sein Nachlass, sein Bild“ (1984), in: Sacher, Paul: Reden und Aufsätze, hrsg. von Niklaus Rächlin. Zürich 1986, S. 134ff.
- Sacher, Paul: Igor Strawinsky zum Gedächtnis (1971), in: Sacher, Paul: Reden und Aufsätze, hrsg. von Niklaus Rächlin. Zürich 1986, S. 105f.
- Sacher, Paul: Reden und Aufsätze, hrsg. von Niklaus Rächlin. Zürich 1986.
- Schade, Luitgard: Baden-Baden – eine „musikalische Metropole allerersten Ranges“, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg. Karlsruhe 2010, S. 246–250.
- Schaefer, A. T. (Hrsg.): Wunderkammer Alte Musik. Die Schola Cantorum Basiliensis. Basel 2008.
- Schäfer, Michael: Familienunternehmen und Unternehmerfamilien. Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der sächsischen Unternehmer 1850–1940. München 2007.
- Scherchen, Hermann: „...alles hörbar machen“. Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939, hrsg. von Eberhardt Klemm. Berlin 1976.
- Scherchen, Hermann: Aus meinem Leben, in: Klemm, Eberhardt (Hrsg.): Aus meinem Leben. Russland in jenen Jahren. Erinnerungen. Berlin 1984, S. 9–66.

- Scherchen, Hermann: Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig 1929.
- Scherchen, Hermann: Mein erstes Leben (1891–1950), in: Lucchesi, Joachim (Hrsg.): Hermann Scherchen. Werke und Briefe, Bd. 1. Berlin et al. 1991, S. 149–196.
- Scherliess, Volker: Die Musik im „Doktor Faustus“, in: Wisskirchen, Hans und Thomas Sprecher (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“. Thomas Manns „Doktor Faustus“. Lübeck 1997, S. 113–151 (wiederabgedruckt in: Weber, Hermann (Hrsg.): Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005. Berlin 2007, S. 126–154).
- Schibli, Sigfried: Musikstadt Basel. Traditionen, Szenen und Geschichten, in: Basler Magazin 1999, Nr. 46, S. 1–5.
- Schipperges, Thomas: Art. „Scherchen, Hermann“, in: MGG², Personenteil, Bd. 14. Kassel 2005, Sp. 1302ff.
- Schmid, Mark-Daniel: The early reception of Richard Strauss's tone poems. In: Ders. (Hrsg.): The Richard Strauss companion. Westport et al. 2003, S. 145–190.
- Schmidt, Hildegard E.: Elisabeth Königin von Rumänien, Prinzessin zu Wied, „Carmen Sylva“. Ihr Beitrag zur rumänischen Musikkultur von 1880 bis 1916 im Kulturaustausch zwischen Rumänien und Westeuropa. Bonn 1991.
- Schmitz, Oskar A. H.: Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme. München 1914³.
- Schuh, Willi (Hrsg.): Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906. Zürich 1954.
- Schuh, Willi (Hrsg.): Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh. Zürich 1969.
- Schuh, Willi: Kompositionsaufträge, in: Willi Reich (Hrsg.): Alte und neue Musik, [Bd. 1]. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1951. Zürich 1952, S. 41–105.
- Schuh, Willi: Richard Strauss in der Schweiz, in: Du. Kulturelle Monatszeitschrift 11 (1951), S. 50–52 und 71–72, online (zuletzt abgerufen am 11.02.2014): <http://dx.doi.org/10.5169/seals-291027>, wiederabgedruckt in: Schuh, Willi: Straussiana aus vier Jahrzehnten. (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, München, Bd. 5). Tutzing 1981, S. 47–54.
- Schuh, Willi: Vorwort, in: Ortsgruppe Zürich [der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft] (Hrsg.): Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 5. Aarau 1931.
- Schwarz, Dieter (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 1–83.
- Schwarz, Dieter: Georg Reinhart und seine Sammlung, in: Ders. (Hrsg.): Die Sammlung Georg Reinhart. Winterthur 1998, S. 1–83.
- Schwarz, Dieter: Vorwort, in: Joelson, Harry (Hrsg.): Das ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart. Zürich 2002.
- Schwarzenbach, Alexis: Die Seidenfirma Schwarzenbach im Zeitalter der Extreme, 1910–1925, in: Rossfeld, Roman et al. (Hrsg.): Der vergessene Wirtschaftskrieg. Schweizer Unternehmen im Ersten Weltkrieg. Zürich 2008, S. 63–87.
- [Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur]: Der Hans-Reinhart-Ring. Online (zuletzt abgerufen am 23.07.2014): <http://www.sagw.ch/sgtk/Hans-Reinhart-Ring.html>.

- [Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur]: Ringträger/innen seit 1957. Online (zuletzt abgerufen am 23.07.2014): <http://www.sagw.ch/sgtk/Hans-Reinhart-Ring/Ringtraeger.html>.
- Shreffler, Anne: Koussevitzky als Dirigent und Mäzen [Referat, IMS-Kongress Zürich 2007]
- Simon, Frist B. (Hrsg.): Die Familie des Familienunternehmens. Ein System zwischen Gefühl und Geschäft. Heidelberg 2005².
- Specht, Agnete von: Walter Braunfels (1882–1954). Eine Ausstellung der Walter-Braunfels-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper Berlin aus Anlass der szenischen Uraufführung der Oper „Jeanne d’Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna“ [Katalog]. Berlin 2008.
- Splitt, Gerhard: Die „Säuberung“ der Reichskulturkammer, in: Weber, Horst (Hrsg.): Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung. Stuttgart et al. 1994, S. 10–55.
- Splitt, Gerhard: Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. Pfaffenweiler 1987.
- Sprecher, Thomas: Thomas Mann in Zürich. Zürich 1992.
- Spycket, Jérôme: Clara Haskil. Album. Zürich et al. 1984.
- Spycket, Jérôme: Clara Haskil. Eine Biographie. Zürich 1977 (orig. frz. Lausanne 1975).
- [Staatliche Musikkredit-Kommission Basel-Stadt] (Hrsg.): 50 Jahre Basler Musikkredit 1931–1981. Basel 1981.
- Steegmann, Monica und Eva Rieger (Hrsg.): Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil. Frankfurt am Main 1996.
- Steiner, Jacob (Hrsg.): Rainer Maria Rilke und die Schweiz. Zürich 1992.
- Stephenson, Lesley: Symphonie der Träume. Das Leben von Paul Sacher. Zürich 2001.
- Stollberg, Arne: „Willi Schuh“, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 3, Zürich 2005, S. 1638–1639.
- Straub, Eberhard: Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie. München 2007, S. 287.
- Sträuli, Hans: Stadtpräsident Dr. Joh. Jakob Sulzer 1821–1897. Ein Lebensbild (= 264. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 1931). Winterthur 1930.
- Sulzer, Peter: Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950 (= 309. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Bd. 1, Winterthur 1979 [Sulzer I].
- Sulzer, Peter: Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950 (= 310. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Bd. 2, Winterthur 1980 [Sulzer II].
- Sulzer, Peter: Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Briefwechsel (= 313. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Bd. 3, Zürich 1983 [Sulzer III].
- Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. (= Musik-Konzepte Sonderband XI), München 2014.

- Thiele, Ulrike: „ein besseres Donaueschingen oder Salzburg in Winterthur“. Walter Braunfels und sein Mäzen Werner Reinhart, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.): Walter Braunfels. (= Musik-Konzepte Sonderband XI), München 2014, S.5–20.
- Thiele, Ulrike: „Verständnis auch für Fernerliegendes“. Russische Musik beim Musikkollegium Winterthur, in: [Russische Musik in Westeuropa 1867–1917. Ideen – Funktionen – Transfers. Tagung, Zürich 2014. Druck in Vorbereitung].
- Thiess, Frank (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler. Briefe. Wiesbaden 1964.
- Trémine, René: Wilhelm Furtwängler. Concert Listing 1906–1954. Bezons 1997.
- Trend, John B.: Manuel de Falla and Spanish Music. New York 1929.
- Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt a. M. 2006.
- Vogler, Carl (Hrsg.): Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums. Zürich 1925. [=FS STV]
- Vogt, Matthias Theodor. Die Genese der „Histoire du soldat“ von Charles-Ferdinand Ramuz, Igor Strawinsky und René Auberjonois. Berlin: (Manuskript, Diss.; ZB Zürich UnD 1989: 3171), 1989.
- Voß, Hans Dieter: Arthur Honegger „Le Roi David“. Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20. Jahrhundert. München 1983.
- Wagner, Friedelind und Page Cooper: Heritage of Fire. The story of Richard Wagner's granddaughter. New York et al. 1945.
- Wagner, Friedelind und Page Cooper: Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners. Übertragung aus dem Amerikanischen von Lola Humm. Bern [o.J., 1945/46].
- Walter, Bruno: Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken. Zürich 1973³.
- Walter, Michael: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber 2000.
- Walton, Chris: Othmar Schoeck. Life and works. Rochester, (N.Y.) 2009.
- Walton, Chris: Von Blut rein und gut: Hermann Burte und Das Schloss Dürande, in: Ders.: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen. Winterthur 2002, S. 135–161.
- Walton, Chris: Werkverzeichnis Wilhelm Furtwängler, in: Walton, Chris (et al.): Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Sieben Beiträge. Winterthur 1996, S. 85–132.
- Weber, Max et al. (Hrsg.): Georg Reinhart zum Gedächtnis. Verona 1956, S. 27–37.
- Wegmann, Peter: Gottfried Semper und das Winterthurer Stadthaus. Sempers Architektur im Spiegel seiner Kunsttheorie (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur Bd. 316). Winterthur 1985.
- Wegmann, Peter: Sehen lernen ist alles – Oskar Reinhart und die Pflicht, den Menschen mit dem Besitz zu dienen [teilweise identische, erweiterte Neufassung], in: Ders. (Hrsg.): Oskar Reinhart. Mensch, Sammler, Stifter. Zürich et al. 2012, S. 23–103.
- Wegmann, Peter: Sehen lernen ist alles. Oskar Reinhart und die Pflicht, den Menschen mit dem Besitz zu dienen, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hrsg.): Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich 1998, S. 173–184.
- Weindel, Martina (Hrsg.): Ferruccio Busoni. Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri. Wilhelmshaven 1999.

- Weissweiler, Eva: Erbin des Feuers. Friedelind Wagner. Eine Spurensuche. München 2013.
- Welti, Jakob Rudolf: Vom Kunstgewerbemuseum ins Muraltengut, in: Zürcher Puppenspiele [Ausstellungskatalog], Zürich 1963.
- Wenzinger, August: Hans Eberhard Hoesch und die Kabler Kammermusik, in: Gutmann, Veronika (Hrsg.): Alte Musik. Konzert und Rezeption. Winterthur 1992.
- Werbeck, Walter: Der unpolitische Politiker. Anmerkungen zu Richard Strauss, in: Schröter, Axel (Hrsg.): Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag. Sinzig 2012, S. 176–195.
- Werbeck, Walter: Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing 1996.
- Weston, Pamela: Mozarts Konzert original für Bassett-Klarinette, in: Österreichische Musikzeitschrift 52 (1997), Nr. 3, S. 13–19.
- Wiesli, Andrea: „Dilettanten... und zwar sehr gute“. Carl Eduard und Marie Burckhardt-Grossmann im Basler Musikleben des Fin de Siècle. Basel 2010.
- Wilts, Andreas: Am Anfang war Heinrich Burkard. Wie Donaueschingen zu seinen Musikfreunden und den Musiktagen kam, in: Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen (Hrsg.): Musikfreunde. Bilder aus der bewegten Geschichte eines Donaueschinger Vereins 1913–2013. Donaueschingen 2013, S. 8–32.
- Wolfensberger, Rita: Clara Haskil. Bern 1961, 1962².
- Wüthrich, Werner: Art. „Hans Reinhart“, in: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 3. Zürich 2005, S. 1476.
- Zander, Helmut: „Rudolf Steiner und die frühe Theosophie in Deutschland. Vom esoterischen Zirkel zum Weltanschauungskonzert – (k)eine Organisationsgeschichte anthroposophischer Intellektualität“, in: Faber, Richard et al. (Hrsg.): Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation. Würzburg 2000.
- Zentralbibliothek Zürich (Hrsg.): Nachlassverzeichnis Robert Denzler, (1892–1972), Mus NL 40, online (zuletzt abgerufen am 30.04.2014):
<http://www.zb.uzh.ch/Medien/spezielsammlungen/musik/nachlaesse/denzler.pdf>
- Ziegler, Frank (Bearb.): Wolfgang Amadeus Mozart. Autographenverzeichnis. Berlin 1990.
- Zintgraf, Werner: Neue Musik 1921-1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim. Horb am Neckar 1987.

7.5 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: „Pfingstmusik“ auf Muzot 1951 mit Johanna Martzy (v.l.n.r.), ihrem späteren Ehemann Daniel Tschudi, Victor Bühler, Bela von Csilléry und dem Hausherrn Werner Reinhart. (CH-W Bild- und Fotosammlung). **Kap. 1.1, S. 15**
- Abb. 2: Brief von Werner Reinhart an Volkmar Andreae, 21.04.1922, (CH-Wmka Dep MK 324/12, ID 2159). **Kap. 1.1, S. 18**
- Abb. 3a: Ausschnitt eines Briefes von Werner Reinhart an Edward J. Dent, 01. Februar 1923, (CH-Wmka Dep MK 361/4, ID 3317).
- Abb. 3b: Antwort Edward J. Dents an Werner Reinhart, 08. Februar 1923, (CH-Wmka Dep MK 326/52, ID 3318). **Kap. 1.1, S. 25**
- Abb. 4: Brief von Edward J. Dent an „My dear Werner“ (Seiten 1 und 2), 31. Mai 1932, (CH-Wmka Dep MK 326/52, ID 3358). **Kap. 1.1, S. 30**
- Abb. 5: Postkarte von Paul Sacher an Werner Reinhart, der Sachers Satz „Hoffentlich müssen Sie Dumbarton Oaks nicht streichen“ mit dem lakonischen Kommentar „doch“ versah (Rotstift), 23.08.1939, (CH-Wmka Dep MK 339/27). **Kap. 1.2, S. 50**
- Abb. 6 a: Niederlassungen der „Gebrüder Volkart“ seit 1851 (Quellen: Rambousek 1990, S. 203, 81; Reinhart 1926, S. 38f.).
- Abb. 6b: Geschäftsstruktur der Gebrüder Volkart im Jahr 1926 (Quellen: Rambousek 1990, S. 203, 81; Reinhart 1926, S. 38f.). **Kap. 2.2, S. 77**
- Abb. 7a: Die Familie Reinhart um 1900 mit Vater Theodor (2.v.l.) und Mutter Lily Reinhart (geb. Volkart, 2.v.r.), zwischen den Eltern Tochter Emma, dahinter die Söhne (v.l.n.r.) Oskar, Georg, Werner und Hans. (Quelle: Rambousek 1990, S. 47).
- Abb. 7b: Stammbaum der Familien Volkart, Ammann-Volkart und Reinhart-Volkart. (Quelle: Luck 1988, S. 27). **Kap. 2.3, S. 87**
- Abb. 8: Werner Reinhart (l.) und Gertrud Ganzoni-Sulzer (r.) bei der Aufführung einer Szene aus Hans Reinharts „Der Garten des Paradieses“ auf der Bühne im Rychenberg, Mai 1916. (CH-W Bild- und Fotosammlung Portraits, 17.33). **Kap. 2.4, S. 96**
- Abb. 9: Konzertprogramm des ersten Dirigats von Hermann Scherchen in Winterthur am 25. Oktober 1922. (CH-Wmka). **Kap. 3.1, S. 106**

Abb. 10: Plakat zur Werkbund-Ausstellung 1918 von Otto Morach, 1. Preis im Wettbewerb des SWB für das Ausstellungsplakat. (Quelle: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, Archivnummer: 07-0742. www.emuseum.ch)

Kap. 3.2, S. 116

Abb. 11: Kostenaufstellung für die Zürcher Aufführung des *El Retablo de Maese Pedro* im Januar 1926, die der Direktor des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Alfred Altherr, Werner Reinhart zukommen ließ. Reinhart übernahm sämtliche Kosten. (Quelle: Dep MK 348/49).

Kap. 3.2, S. 123

Abb. 12: Manuskript von Manuel de Falla zum Gitarrenstück *Homenaje. Pour le Tombeau de Debussy* (Ausschnitt der Titelseite, Tintenreinschrift, 1920) mit der Widmung an Werner Reinhart anlässlich der Erstaufführung von „El Retablo“ im Januar 1926 in Zürich („Para el Señor Werner Reinhart, en recuerdo muy cordial, del estreno del Retablo, en Zürich Manuel de Falla Granada Enero [1]926“); CH-W Dep RS 19/1.

Kap. 3.2, S. 126

Abb. 13: Kartengruss von den *Zweiten Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* in Donaueschingen 1922: Edmondo Allegra und Reinhold Laquai berichten Werner Reinhart von ihrem Erfolg mit Laquais Klarinettensonate. (CH-Wmka, ID 1770).

Kap. 3.3, S. 131

Abb. 14: Brief von Werner Reinhart an Paul Hindemith, in dem er diesem ein „Tauschgeschäft“ – Musikhandschrift gegen Feriengeld – anbietet, aus dem wahrscheinlich die Übereignung des Philharmonischen Konzertes (mit Widmung an Wilhelm Furtwängler, CH-W Dep RS 29/6) hervorging. 24.06.1932, (CH-W Dep MK 362/21, ID 3634).

Kap. 4.1, S. 152

Abb. 15: Brief aus Muzot von Walter Braunfels an Werner Reinhart, 08. Juni 1936. (CH-Wmka Dep MK 350/1a, ID 2819).

Kap. 4.2, S. 168

Abb. 16: Bescheinigung des Deutschen Konsulats Florenz für Franz von Hoesslin und seine Frau Erna (1943) aus dem Nachlass Werner Reinharts. (CH-Wmka Dep MK 330/34a, ID 3833).

Kap. 4.2, S. 174

Abb. 17: Annotierte Taschenpartituren aus dem Besitz Werner Reinharts: Richard Strauss' *Symphonia domestica* und *Don Quixote*. (Quelle: CH-Wmka MN_2178, MP_536).

Kap. 4.3, S. 181

Abb. 18: Eintrag von Richard Strauss im Rychenberger Gastbuch. Beethoven-Zitat als „die Urform der Alpensinfonie“, 13. April 1934. (CH-W Dep RS 83).

Kap. 4.3, S. 185

Abb. 19: Zeitungsausschnitt aus „Die Tat“, 06.05.1946, Nr. 123, Jg. 11 (1946).
(CH-Wmka Dep MK 325/26; ID 2921). **Kap. 4.3, S. 192**

Abb. 20: „Arbeiterzeitung Winterthur“, Frühjahr 1946, Zeitungsausschnitt aus dem Besitz
Werner Reinharts. (CH-Wmka, ID 3464). **Kap. 5.1, S. 201**

Abb. 21: Annonce des Musikkollegiums Winterthur im *Neuen Winterthurer Tagblatt* vom
15. Februar 1945, die bereits ankündigt, dass das Furtwängler-Konzert ausverkauft ist
(Jg. 68, Nr. 39). **Kap. 5.1, S. 204**

Abb. 22: Schuldbrief [Durchschlag] vom 18. Juni 1946, der eine Auflistung der Zahlungen
Werner Reinharts an Wilhelm Furtwängler seit dem 14. August 1945 enthält.
(CH-Wmka, ID 3466). **Kap. 5.1, S. 207**

Lebenslauf

Ulrike Thiele
geboren am 25. März 1985 in Leipzig
wohnhaft in Zürich
Mail: ulrike.thiele@tonhalle.ch

Aktuelle Tätigkeit

Seit August 2015 Dramaturgin, Tonhalle-Gesellschaft Zürich

Studium und Schulausbildung

| | |
|--------------------------------|--|
| Mai 2010 – Juli 2015 | Doktorandin/Projektmitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, Forschungsprojekt: „Musikkollegium Winterthur: Briefwechsel Werner Reinhart“ |
| März – April 2010 | Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig |
| Februar 2010 | Magistra Artium in den Fächern Musikwissenschaft, Journalistik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft; Magisterarbeit zum Schaffen der belgischen zeitgenössischen Komponistin Jacqueline Fontyn (*1930) |
| Juli 2007 – Februar 2010 | Studentische Hilfskraft am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig |
| Februar – Juli 2007 | Studienaufenthalt (Erasmus) an der Université Sorbonne–Paris IV |
| Oktober 2003 – Februar 2010 | Magisterstudium an der Universität Leipzig |
| 2003 | Abitur an der Thomasschule zu Leipzig, Leistungskurs Musik |



Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass

- die Dissertation von mir selbst ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und
- diese Dissertation noch an keiner anderen Fakultät eingereicht wurde.

Ort und Datum

Unterschrift

.....